

ПАВЕЛ КЛУШАНЦЕВ

В СТОРОНЕ ОТ БОЛЬШИХ ДОРОГ

Издано при финансовой поддержке

Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»

ПАВЕЛ КЛУШАНЦЕВ

В СТОРОНЕ ОТ БОЛЬШИХ ДОРОГ

Санкт-Петербург

«Сеанс»

2015

ББК 85.373(2)
УДК 791 44 071.1
К51

К51 **Клушанцев П. В.**

В стороне от больших дорог. — СПб.: Сеанс, 2015 — 304 с., ил.

ISBN 978–5–905669–10–1

Павел Владимирович Клушанцев (1910–1999) — специалист по комбинированным съемкам, создатель научно-популярных картин об освоении космоса. В книге рассказывается о детстве режиссера, учебе в Ленинградском фотокинотехникуме и работе на киностудии «Леннаучфильм». Издание проиллюстрировано кадрами, фотографиями и документами, большая часть которых публикуется впервые

ББК 85.373(2)
УДК 791 44.071.1

В оформлении книги использованы материалы из личных архивов Виктора Гребнева, Александры Качуриной и Жанны Клушанцевой, а также архивов киностудий «Леннаучфильм» и «Ленфильм», Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга, Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга и кинокабинета Российского института истории искусств.

ISBN 978–5–905669–10–1

© 2015 Клушанцева Ж. П.
© 2015 Сеанс

СОДЕРЖАНИЕ

1994: Предисловие

8

1910–1926: Конец детства

11

Отец и мать (11). Квартира на Зверинской (14). Первый дневник (17). — Квартира на 12-й линии (17). Школа Мая (17). Труд и закон Божий (17). Лайнер «Народоволец» (18). Смерть отца (20). Детский дом на 3-й линии (20). Книга «Руководство по парусному спорту» (20). Интернат на Кирочной улице (21). — Досуг и учеба (22). Уроки физики (22). Пиротехника (23). — Увольнение матери (24). Комната на Фонтанке (24). Первые заработки (24). Школа на Малой Московской (27). Уроки географии и умение выражать мысли (27).

1926–1931: Фотокинотехникум

29

Поступление (29). Медкомиссия (29). — Фотокинотехникум (30). «Человек совершенствующий» (31). Однокурсники (31). «Кепки козырьком назад» (32). — Заработки (37). Конкурс почтовых марок (38). Радиолюбительство (38). — Преподаватели: Рынин, Берингер, Вишневский (40). — Практика на «Совкино» (41). Осветительный цех (41). Режиссер Сергей Васильев (42). Оператор Андрей Москвин (42). Фильм «Два мира» (44).

1931–1937: «Белгоскино» — «Союзтехфильм»

47

Распределение (47). Фототека «Белгоскино» (47). Режиссер Лазарь Анци-Половский (51). Самый молодой оператор

страны (52). — «Союзтехфильм» (56). Обустройство студии (56). Знакомство с женой (57). «Призма Клушанцева» и фильм «Огонь сабельного отделения» (59). — Фильм «Неустрасимые»: съемки в воздухе, «сороконожка» и телевизор (60).

1937–1941: Трюковый кабинет

67

Стать «незаменимым» (67). Непролетарское происхождение (67). Женитьба (67). Дело оператора Александра Ажогина (70). — Организация отдела комбинированных съемок (71). Аппарат для оптической печати (72). — Фильм «Люди морского дна»: съемки под водой (75).

1941–1945: Война

79

Детское Село (79). Ленинград (81). Служба в гражданской ПВО (83). Блокада (83). Дистрофия (83). Эвакуация (84). — Новосибирск (85). «Сибтехфильм» (85). Цейтлупа и фильм «Стрельба на рикошетах» (85). Фильм «Чем заменить мыло»: цветное кино (92). «Режиссерские пробы пера» (93).

1945–1972: «Леннаучфильм»

95

Возвращение в Ленинград (95). Квартирный вопрос (96). Первая режиссерская работа: фильм «Насос с эксцентричным вытеснителем» (97). — Фильм «Полярное сияние»: мигающие звезды, полярное сияние, северные пейзажи (98). — Обвинения в космополитизме (106). Обновление цеха комбинированных съемок (107). — Фильмы «Метеориты» и «Вселенная»: НИРы, люминесцентный способ, черный свет, покадровая съемка, макеты небесных тел (108). Режиссер Николай Лещенко (119). Учебные фильмы: «СКП-26», «Основы цветного кино», «Колебания и волны» (121). Другие НИРы: автофокус, точечный экспонометр (125). — Фильм «Тайна вещества» (127). Работа над сценарием (127). Начало «фантастики Клушанцева» (127). — Фильм «Дорога

к звездам» (**139**). Работа над сценарием (**139**). Проблема с запуском (**140**). Подготовка к съемкам (**140**). Ялта (**148**). Структура (**149**). Съемки: взлеты ракет, имитация невесомости («вертикальная съемка» и «барабан»), звездное небо, метод перспективного совмещения (**156**). 4 октября 1957 года: запуск первого спутника (**176**). Досъемки (**176**). 7 ноября 1957 года: премьера фильма (**179**). — Режиссер высшей категории (**182**). Нереализованный сценарий: фильм «Лунный камень». Синописис (**182**). Режиссер Сергей Васильев (**184**). Ответ из горкома (**184**). Писатель Александр Казанцев и сценарист Михаил Витухновский (**184**). Работа над новым сценарием (**185**). Отказ от съемок (**186**). — Фильм «Планета бурь». Синописис (**187**). Работа над сценарием (**187**). Ошибка с актерской игрой (**197**). Спецэффекты: робот, морское дно, невесомость, вездеход, птица, извержение вулкана (**197**). Отзыв министра культуры (**228**). — Фильм «Луна» (**231**). Структура (**231**). Художник Юрий Шве́ц (**231**). Прилунение, звездное небо, отсутствие воздуха (**237**). Запрещенные чертежи (**251**). Взлет ракеты, обсерватория на Луне (**252**). Репортер из «Пари-Матч» и вездеход (**257**). Снятие с проката (**258**). — Фильм «Марс»: поверхность Марса, возникновение смерча, облет вокруг Марса, собачка в скафандре (**261**). — Нереализованный сценарий: фильм «Люди на звездах» (**269**). Наука о ВЦ (**269**). Директор студии Виталий Аксенов (**269**). Фильм «Вижу Землю!» (**273**). Фильм «Веление времени» (**274**). АСУ (**274**). Письмо из США (**274**). Фильм «Люди на звездах»: продолжение работы (**275**).

1972–1999: На пенсии

277

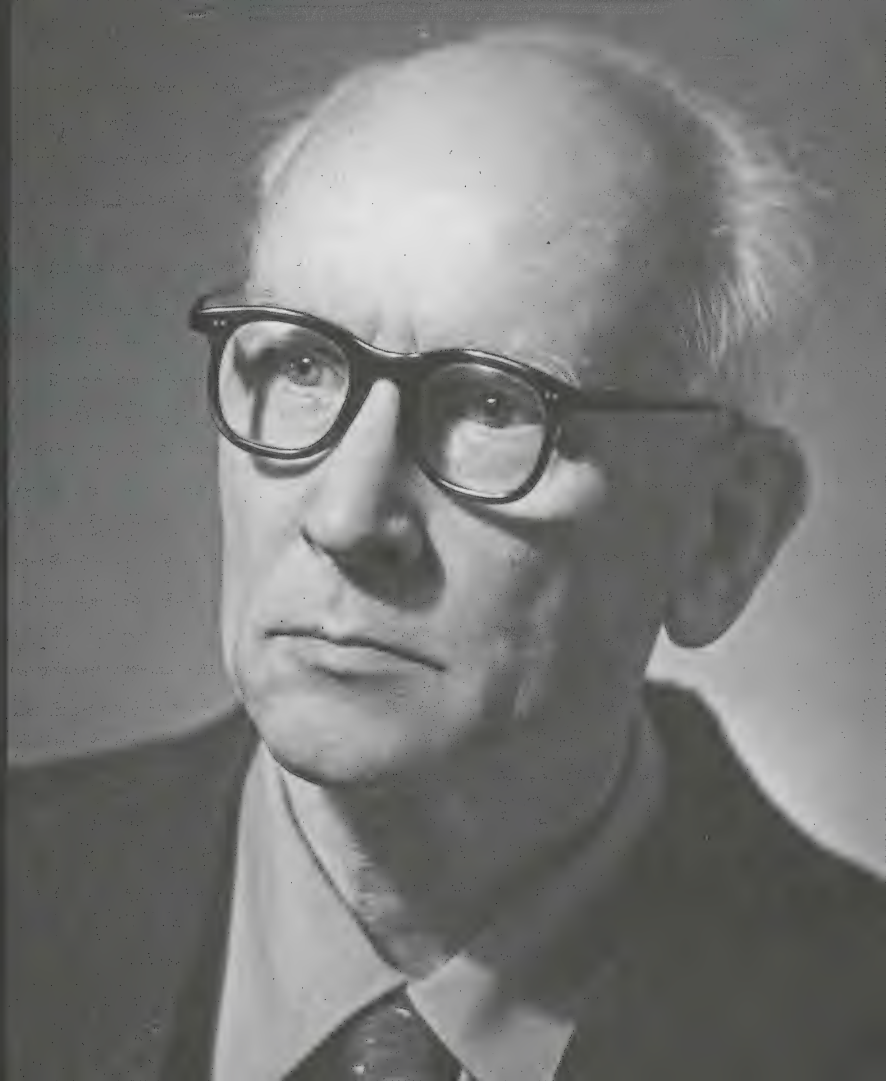
Присвоение звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (**277**). — Работа в «Лендетгизе» (**279**). — Фильм «Союз — Аполлон» (**284**). — Роберт Скотак (**286**). — Итоги (**287**). Кино научное, документальное и развлекательное (**287**).

2015: Вместо послесловия

291

Я в прошлом кинематографист, но работал не в игровом, а в научно-популярном кино. Сейчас мне восемьдесят четыре года. Где-то далеко кипит жизнь. Соратники почти все ушли из жизни... Одиночество и почти полная потеря зрения. Отсюда нередкая стариковская болезнь — воспоминания, второе проживание своей жизни, а нередко — потребность писать мемуары. Кому это нужно? Старики оправдываются вечной истиной: «Не зная прошлого, не построишь будущего». Вероятно, и я уже впадаю в это состояние «сходящих с ума». Но что поделать, уж очень хочется высказаться, хотя и есть ощущение, что говорю в пустоту...

Павел Клушанцев. 1970-е





Павел Клушанцев. 1920-е

Родился я 12 февраля (по теперешнему календарю 25 февраля) 1910 года в Петербурге, на Петроградской стороне, на Большой Монетной улице, дом 17.

Вскоре после моего рождения родители переехали в Царское Село (теперь Пушкин). Там мы прожили несколько лет в доме Урусова¹ около вокзала, на Широкой улице (потом улица Ленина). Жили в достатке. Помню красивую обстановку, полно игрушек, книг, картины на стенах.

Об отце, Владимире Михайловиче Клушанцеве, я мало что могу сказать, так как он умер в 1919 году, когда я был еще мальчишкой. По скудным и редким рассказам матери² знаю, что он был на десять лет ее старше. Родом из городка Старица Тверской губернии, где (говорил он) почти все жители носили фамилию Клушанцевы. Отец окончил Петербургский университет и до женитьбы много лет работал земским врачом, а потом, ко времени моего рождения, перешел на работу в Министерство торговли и промышленности. Кем — не знаю. За работу (очевидно, в этом министерстве) получил личное дворянство.

Со мной отец контактировал очень редко. Он всегда был чем-нибудь занят. Видел я его только по вечерам. Иногда он сажал меня к себе на колени, шутил и подбрасывал, изображая, что я скачу верхом на лошади. Мне кажется, что он все-таки очень меня любил.

Мать не работала, вела хозяйство, растила меня. Когда началась война (1914 год), в одном из домов Урусова (Урусов владел группой домов — кирпичных, многоэтажных, со всеми удобствами) организовали лазарет для раненых, и многие женщины из числа жильцов этих домов стали там работать в качестве сестер милосердия. В их числе и моя мать.

¹ Урусовские дома (по имени князя С. Урусова) — три дома по Широкой улице (16, 18, 20), построенные в 1913 году.

Отец и мать

² Вера Павловна Клушанцева (урожд. Тиц, 1877–1942).

Гербовая марка въ 75 коп.

15/ IX - 912 т.

ВЫПИСЬ ИЗЪ МЕТРИЧЕСКОИ КНИГИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ О РОДИВШИХСЯ за 1910 годъ

Счетъ родившихся Мужеск. пола	Мѣсяцъ и день рождения	Имена родившихся	Званіе, имя, отчество и фамилія родителей и ка- кого въроисповѣданія	Званіе, имя, отчество и фамилія восприемниковъ	Кто совершалъ таинство кре- щенія	Рукоприклад- ство свидѣтелей записи по желанію
65	12 26	ПАВЕЛЪ	Комлежоніи Ассесоръ, при- численный къ Отдѣлу Тор- говли Министерства Тор- говли и Промышленности Владиміръ Михайловичъ Клуванцевъ и законная жена его Вѣра Павловна оба православнаго испе- вовѣданія и первообращенные.	Комлежоніи Ассесоръ Владиміръ Михайловичъ Козляниновъ и жена дѣйствительнаго Стат- скаго Совѣтника Марія Платоновна Фейдлинеръ- Франкъ	Священникъ Петръ Филиковъ съ дьякономъ Захаріемъ Орнатскимъ.	
Свертана двенадцатаго мѣсяца дванадцатаго года		Печать:	П. Р. Р. Кресто- воздвиженск. что на Петро- град. сторонѣ церковь.	Протоіерей Николаи	Ораць	
			Псаломщикъ Михаилъ Молчановъ			

Въ подлинномъ - верно.

Писемководитель Писемаринъ Н. Мадъ Яснинъ

Выписка из метрической книги
о родившихся за 1910 год, выданная
причем Крестовоздвиженской церкви



Слева: Вера Клушанцева

Справа: Владимир Клушанцев



«Американские горы» в саду Госнардома.

1927

Примерно в 1915 году мы вернулись обратно в Петроград (так тогда он назывался), снова на Петроградскую сторону, но на Зверинскую улицу. Там, во дворе огромного серого дома, кажется, 31 или 33, у нас была пятикомнатная квартира. Большая, просторная. Хорошо ее помню.

Помню частые посещения Зоосада, который был недалеко от нашего дома. Помню постоянный визг девчонок, доносившийся со стороны «Американских гор»³, находившихся за Зоосадом. Атракцион этот действительно создавал очень сильные ощущения. Меня катали. Тут все время было страшно. Но это и привлекало. Всегда стояла очередь. Горы были деревянные и потом сгорели. А жаль.

Квартира на Зверинской

³ «Американские горы» между Кронверком и Биржевым мостом были построены в начале XX века купцом Елисеевым. Их можно увидеть в фильме «Чертово колесо» (1926, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг). Сгорели в ноябре 1932 года.



**Павел Клушанцев с матерью, Верой
Клушанцевой. 1910-е**

Мне купили трехколесный велосипед. Я ходил с ним кататься на проспект Добролюбова⁴ (прежнего названия не помню). Там был хороший, ровный асфальтовый тротуар, велосипед на нем не прыгал, и можно было разогнаться вовсю. В то время тротуары в городе в основном были выложены квадратными плитками из известняка (панелями). Лежали они неровно, и кататься по ним было неудобно.

Вообще в городе было просторно и тихо. Пешеходов мало, транспорта мало, хулиганья и пьяных (в центре города, во всяком случае) нет. Поэтому меня, пятилетнего, весьма «домашнего» мальчишку, отпускали одного за несколько кварталов от дома, да еще с велосипедом.

⁴ С 1871 по 1923 год проспект Добролюбова назывался Александровским.



Павел Клушанцев. 1910-е

С четырех лет я начал читать и писать. Однажды мать дала мне тетрадь и приказала писать дневник. Я не знал, что писать. Тогда она подсказала: «Вот мы были сегодня в Зоологическом саду, и ты капризничал. Напиши, отчего ты капризничал». Я написал «Мы были в Зоологическом саду, и я капризничал, потому что хотел пить». Потом помню еще одну запись: «Сегодня я съел тарелку полезной репы». Но дальше дело не пошло. В этом возрасте дневник вести еще рано. Потом, лет через десять, дневник у меня все-таки появился, и я вел его много лет.



Когда в 1917 году произошла революция, жизнь наша резко изменилась. Отец потерял работу, квартира на Зверинской стала нам не по карману. Мы переехали на Васильевский остров, на 12-ю линию, дом 31, если не ошибаюсь, рядом со Средним проспектом. Новая квартира была трехкомнатной, но во дворе, в полуподвальном помещении. Окна были на уровне земли. Удобств, кроме туалета, никаких. Темно, холодно, неуютно.

Отец стал работать контролером на Мурманской железной дороге, а мать устроилась делопроизводителем в школу Мая на 14-й линии⁵. Туда я и пошел в первый класс. Вернее, он назывался приготовительным, а мы, соответственно, — «приготовишками». Школа была образцовой, великолепное здание, во всем порядок.

Из занятий мне больше всего запомнились два предмета — закон Божий и труд. На законе Божьем священник рассказывал про всякие добрые дела и учил молитвам. А на труде, в прекрасно оборудованной мастерской, нас учили столярному мастерству. Мы научились вполне профессионально пилить доски ленточной пилой, строгать их, соединять шипами. Делать полочки, шкатулки, табуретки и другую бытовую мелочь. Как это мне пригодилось потом!

Первый дневник

Квартира на 12-й линии

Школа Мая

⁵ Частное учебное заведение, основанное в 1856 году педагогом Карлом Маем. Выпускниками школы были А. Бенуа, В. Серов, К. Сомов, Н. Рерих, Н. Плева и др. С 1910 года школа располагалась в доме 39 по 14-й линии.

Труд и закон Божий



**Затонувший пароход «Народоволец»
на набережной Лейтенанта Шмидта. 1920**

Вообще в школе были великолепные учителя, старой дореволюционной закалки, умеющие заинтересовать предметом, увлечь. Учителя, которых любишь, которых понимаешь и на всю жизнь запоминаешь.

И в то же время в стране разруха. Одеты мы в дранье, едим скудно, в основном «пша» (пшено) и чечевица. Но в городе — чистый воздух. Машин мало. Трамвай — бесплатный. Поэтому в свободное время мы с ребятами совершали иногда довольно далекие путешествия по городу. Нам это разрешали. Мы путешествовали по всему Васильевскому острову, от Невы до острова Голодай. Тогда это был совершенно голый пустырь до самого моря.

Бегали на набережную Невы, где на берегу лежал огромный белый лайнер «Народоволец»⁶. Мы смотрели, как ставились лебедки для его подъема. Само-го процесса подъема мы не видели, но знаю, что операция удалась.

Трудностей жизни мы, ребята, не замечали. Это был удел родителей. Нам было весело.

Лайнер «Народоволец»

⁶ 6 июня 1920 года на Неве у набережной Лейтенанта Шмидта (в районе 14-й–15-й линий) опрокинулся и затонул пароход «Народоволец» (бывший «Николаев»). В 1925 году судно было поднято и разобрано на части.



В 1919 году умер отец. Некоторое время мы с матерью прожили в нашем подвале. Но, когда в этом же году закрыли (почему, не знаю) школу Мая⁷, мать устроилась воспитателем детского дома. Это устраивало ее тем, что там обеспечивали бесплатным жильем (комната) и бесплатным питанием нас обоих. Детских домов тогда было много, профессиональных воспитателей не хватало, и приглашали на эти должности всех мало-мальски интеллигентных женщин.

Детский дом, куда поступила моя мать, получил в свое пользование особняк на 3-й линии Васильевского острова⁸. Это заметное красное кирпичное здание между Большим и Средним проспектами. Потом там после нас обосновался, если не ошибаюсь, Гидрографический институт.

А тогда это был роскошный особняк, брошенный владельцами в дни революции в спешке, со всеми вещами. Дом долго стоял закрытым и каким-то чудом не был разграблен. Прекрасные залы, зимний сад, кухня. полная роскошной посуды, мебель, библиотека.

Детей разместили в больших комнатах, воспитателей — в маленьких, где, по-видимому, жили гувернантки и прислуга. Мать получила такую комнату с трельяжем из карельской березы с полным набором парфюмерии и белья.

Первое, что совершила администрация детского дома, — выбросила во двор дома почти всю библиотеку. Я на всю жизнь запомнил эту гору книг. Метра три в основании, метр высотой. В прекрасных переплетах, с изумительными иллюстрациями. Мы, мальчишки, скорее, пока книги не сожгли, перерыли, сколько смогли, вырывая наиболее интересные картинки.

Я взял себе одну книжку целиком. Роскошно изданное «Руководство по парусному спорту». Это было описание парусных яхт, их устройства и плавания на них. Я не порвал эту книгу. Я ее подробно изучил. Яхтсменом я потом не стал, но научился читать чертежи, увлекся техникой, хорошо освоил конструкцию яхт, системы их парусных вооружений и способы управления ими. Поскольку к этому времени я уже научился кое-что мастерить, то, естественно, начал строить кораблики. Сначала самые примитивные, а потом и более

Смерть отца

⁷ Осенью 1918 года школа Мая была национализирована и преобразована в Советскую единую трудовую школу

Детский дом на 3-й линии

⁸ Дом 23 по 2-й линии, где с 1919 года по настоящий момент располагается Государственный гидрологический институт

Книга «Руководство по парусному спорту»

сложные. Были у меня впоследствии и суденышки, плавающие с помощью винта, вращающегося от механизма будильника, были и парусники. Высшим моим достижением была яхта шестьдесят сантиметров в длину, с пятью парусами, выполненная со всеми мелочами, вплоть до блоков на тросах. Все строго по чертежам. Не помню, каким образом, но эта моя модель потом долго стояла в витрине игрушек в Гостином дворе на Невском проспекте.

Зимой 1921–1922 годов мы с матерью снова поменяли свое место жительства. Она, по ходатайству своей старой знакомой, перешла работать воспитательницей в интернат, который помещался в здании бывшей Мариинской женской гимназии на Кирочной улице⁹ (теперь улица Салтыкова-Щедрина).

Новое заведение было куда более мощным. Огромное здание гимназии, рядом флигель, где проживали сотрудники. За домом огромный сад, спортплощадка, хоздвор, баня. А через дорогу, за музеем Суворова, в середине квартала — огромный огород. На нем, кроме основного интернатского участка, были небольшие грядки для служащих. И здесь интернату досталось кое-что от бывших владельцев. Так, все девочки интерната носили платья бывших воспитанниц — темно-бордовые с белыми передниками. В интернате жили и мальчики, и девочки. Человек двести. Возраст от четырех до шестнадцати лет. В главном здании помещались и спальни, и школьные классы.

Мы с матерью получили восемнадцатиметровую комнату, окнами в сад. Переезжали зимой. Хорошо помню технологию этого переезда. Из-за отсутствия денег на транспорт все наши скромные вещички перемещались по городу вручную волоком. А поскольку санок у нас тоже не было, то мать использовала в этом качестве большой поднос из-под самовара, привязав к нему веревку. Сколько рейсов сделала она через весь город? Не помню. Но так или иначе мы перебрались.

Начался новый этап моей жизни.

■■■■■■■■■■

Интернат на Кирочной улице

⁹ Дом 54 по Кирочной улице, где до 1918 года располагался Мариинский институт. В 1922 году в этом здании одновременно размещались детский дом № 234 и трудовая школа № 12. Сейчас — школа № 163



Павел Клушанцев. 1920-е

Я был тогда, если не ошибаюсь, в пятом классе. Это был период огромной мальчишеской активности. На что мы только не тратили свои силы! Зимой бегали в Таврический сад. Разбежавшись, бросались животом на санки и мчались с горок, соревнуясь, кто лучше маневрирует ногами. На замерзшем пруду катались на коньках, веревками привязанных к драным валенкам. Летом часами играли в лапту, футбол и попа-загонялу. А потом на полдня большой группой уходили купаться куда-то за Охту, к Даче Долгорукого¹⁰. Осенью много времени уходило на огород.

Хочу сказать несколько слов об учебе в этой школе. Общий стиль преподавания и здесь был гораздо выше современного. Прекрасные учителя.

Досуг и учеба

¹⁰ Дача Долгорукова — железнодорожная станция, пассажирским терминалом которой сейчас является Ладожский вокзал.

Уроки физики

Особенно запомнился физик. Он учил нас самих «открывать законы природы»: наблюдая явления в окружающем мире, находить в них закономерность. Вместе с нами он делал несложные приборы, проводил опыты. Все кругом в наших глазах становилось совершенно иным, понятным, интересным. Именно он заставил меня заинтересоваться физикой.

Но, пожалуй, самым значительным из наших увлечений того времени было занятие пиротехникой. Как-то нам в руки попала книжка чуть ли не XVIII века — руководство по изготовлению фейерверков. Там было подробно описано и как делать ракеты, и как делать цветные огни, вращающиеся «солнца» и тому подобное. Но, главное, конечно, — как делать порох, вернее «пороховую мякоть», которая, сгорая, движет ракету. Мы по этой книжке изготовили набор круглых стержней, с помощью которых мотали из оберточной бумаги на клейстере гильзы, обжимая у них концы, чтобы оставить только «выхлопное отверстие». Делали состав из селитры, серы и угля для получения «ракетного топлива», а с добавлением солей стронция, бария и чего-то еще, не помню, получали составы, ослепительно горящие всеми цветами радуги. Делали и фитили для поджигания ракет, и станочки для их запуска.

Конечно, самым сложным было добывание химикатов. Кое-что мы покупали в магазинчике на Садовой улице, где торговали химикатами для химических классов школ. Но главным нашим снабженцем был школьный химик, который приносил нам многое из необходимого.

По вечерам, на радость всем ребятам и педагогам, мы устраивали фейерверки. Наши ракеты поднимались вверх метров на пятьдесят, взрывались там и рассыпали во все стороны разноцветные звезды; вращались, рассыпая искры, «солнца», мчались бесхвостые горизонтальные ракеты. Все были довольны зрелищем, но почему-то никому в голову не приходило, что это очень опасно. Ведь мы большими дозами терли в ступках порох, молотками забивали его в гильзы. Достаточно было небольшой искры!.. Как мы остались живы и здоровы, я до сих пор не понимаю.

Пиротехника

В 1924 году мать из интерната ушла, но на этот раз не в другой интернат, а вообще с работы. Почему — не знаю. Ей ведь было тогда всего сорок семь лет. Как бы то ни было, а комнату мы должны были освободить.

Мать сняла комнату на Фонтанке, 75 (около Гороховой улицы). Неплохая двадцатиметровая комната, окнами на Фонтанку. Там мы прожили четырнадцать лет. Здесь совершенно изменился наш образ жизни. То, что я перешел уже в четвертую школу, не беда. Я быстро сошелся с новыми ребятами. Важно другое — мать перестала получать зарплату. На что жить? Она обратилась за помощью к своим четырем братьям¹¹. Они посоветовались между собой и обещали давать ей ежемесячно по десять рублей каждый. Давали, но не аккуратно и не все. Надо было зарабатывать. Мне было четырнадцать лет, мать никакой специальности не имела.

Этот момент моей биографии можно считать переломным. Детство кончилось. Я понимал, что с детскими развлечениями теперь покончено, все, что я смогу делать, должно быть направлено на заработки. К счастью, я многое уже умел делать своими руками. Вывод был однозначный — буду помогать матери, а если смогу, то и кормить ее.

После нескольких проб мать научилась шить матерчатую обувь. Женскую, для дома и для сухой погоды. Материалом служили куски более или менее прочных тканей, а подошву она делала веревочную. Фасоны были самые разные. От «тапочек» и «лодочек» на плоской подошве до туфель на каблуках и ботинок на шнуровке. Все это происходило с моей помощью. Я делал из березовых поленьев колодки и каблуки. В магазинчике на Садовой, где продавалась разная мелочь для сапожников, покупал обрезки кожи, из которых делал задники, стельки и набойки. А если обувь была со шнуровкой, то ставил на нее «колечки», в этом же магазинчике купленные. Постепенно выросло и число заказчиков, преимущественно пожилых людей. Обувь эта была очень удобна, дешева. Ноги в ней не уставали. Купить же заводскую, кожаную обувь было в то время непросто, а многим и не по средствам.

Увольнение матери

Комната на Фонтанке

¹¹ Иван, Лев, Денис и Михаил Тицы. Денис Павлович — врач-невропатолог, умер в блокаду. Михаил Павлович — экономист, работник Министерства легкой промышленности, умер в военные годы. Об И. П. и Л. П. см. ниже

Первые заработки



Постепенно основным источником средств для жизни стал мой труд, хотя совмещать его с учебой в школе, а затем и в техникуме, было трудновато. Как же я зарабатывал в те годы?

Было, например, обыкновенное репетиторство. Приходила скромная девочка с зажатым в кулачке полтинничком, и я объяснял ей, как решать заданные на дом задачки и примеры по математике. Кроме того, я проводил электрические звонки в квартирах, переплетал старые книги и комплекты журналов. Научился даже переплетенное обрезать и делать золотой обрез.

Я ремонтировал мебель — расшатавшиеся стулья, незакрывающиеся шкафы и тому подобные мелочи. Но делал и крупные работы. Так, однажды меня попросили «укоротить диван», так как он не помещался в отведенное для него место. Укоротил. Даже обеденный стол один раз сделал. Делал на заказ полочки, табуретки и так далее. Изготовил себе деревянный токарный станок, приводимый в движение педалью. Он позволял вытачивать из дерева

небольшие изделия. На нем из березы, иногда из груши я точил шахматные фигурки. Заливал их у основания свинцом для устойчивости, подклеивал снизу суконку. Продавал комплектами. Один такой комплект у меня сохранился.

Работал я и для организаций. Так, для одной из школ сделал комплект разных геометрических фигур для демонстрации ученикам.

Заниматься столярными работами приходилось, конечно, в той же комнате, где мы жили. Поэтому рабочий стол и часть комнаты рядом с ним вечно были в опилках и стружках. Материал — доски — покупал на лесоторговой базе, не то в Кировском, не то в Московском районе. На плечах нес через весь город, распиливал во дворе, потом заносил домой и там обрабатывал. Фанеру целыми листами таскал с тех же лесоторговых складов. Тяжелое это было занятие! Всевозможные инструменты и металлические изделия покупал на Александровском рынке — огромной барахолке, находящейся между Садовой улицей, проспектом Майорова и Фонтанкой¹². Там можно было купить абсолютно все, от любых инструментов до кур и свиней.

Очень много было работ чертежно-графических. Писал плакаты, рисовал диаграммы, таблицы и всякие схемы для лекций в институтах. Очень большая и длительная работа была для НОТ («Научная организация труда»¹³). Я делал для них десятками нечто вроде палитр художников — планшетки с зажимами для листа бумаги и секундомера. Сотрудники НОТ часами стояли с этими «палитрами» около рабочих и записывали по секундам и минутам, на что у них в течение дня уходит время.

Наиболее крупными и престижными моими работами были макеты для Военно-санитарного музея¹⁴. Я сделал для них три макета, и все они были в музее выставлены.

Все мои заработки, вместе взятые, составляли более половины наших с матерью доходов. Не голодали, но на одежду, конечно, не оставалось. Я носил обноски со своих дядей, мать донашивала оставшееся от прошлых времен, чинила, перешивала.

¹² Проспект Майорова — название Вознесенского проспекта с 1923 по 1991 год. Здание Ново-Александровского рынка было разобрано в 1923 году.

¹³ Общее название мероприятий, направленных на рационализацию приемов и методов труда. В 1920 году в Москве открылся Центральный институт труда — научно-методический центр, занимавшийся разработкой, демонстрацией и пропагандой принципов НОТ.

¹⁴ Сейчас коллекция Военно-санитарного музея входит в коллекцию Военно-медицинского музея.

Теперь кое-что о школе. Помещалась она в переулке, что соединяет улицу Правды и Достоевского. Сразу за Владимирской площадью¹⁵. Школа небольшая, но хорошая.

Учились тогда девять лет. Мальчики и девочки вместе. Это позднее был период, когда ввели раздельное обучение. Поскольку твердых программ тогда в школах не было, а мне по причине частой смены места жительства пришлось сменить несколько школ, получилось так, что некоторые темы я проходил дважды и даже трижды, а некоторые вообще не проходил. В физике, любимом моем предмете, я, например, трижды прошел свет и оптику и ни разу не проходил звук. Может быть, это как-то повлияло потом на выбор профессии.

О системе преподавания хочу сказать следующее: учителя старались предоставить учащимся как можно больше самостоятельности. Например, географичка не рассказывала нам содержание нового урока, а раздавала темы, по которым мы сами собирали материал и делали доклады. Класс потом задавал докладчику вопросы, тот отвечал, а учительница только корректировала ответы, если находила это нужным. Было очень интересно и хорошо запомнилось. Вырабатывалось умение работать с книгой, лаконично и четко строить свое выступление и грамотно говорить.

Кстати, после одного моего доклада на уроке географии учительница сказала: «Эх, Клушанцев, материал ты знаешь, но совершенно не умеешь выражать свои мысли». Я хорошо запомнил эту фразу и потом всю жизнь мысленно доказывал, что свои мысли выражать могу. Она завела во мне пружину, которая потом всегда толкала меня к литературной деятельности. Когда я наконец выпустил свою первую книгу, как мне хотелось найти эту учительницу и показать ей свое творение! Я все-таки умею выражать свои мысли! Умею!

Школа на Малой Московской

¹⁵ Дом 3 по Малой Московской улице, где в 1924 году располагалась трудовая школа № 2. Сейчас в домах 3 и 10/1 размещается школа № 300.

Уроки географии и умение выражать мысли



Павел Клушанцев. 1920-е

В 1926 году я школу окончил. Год «проболтался», подрабатывая чем придется. А в 1927 году стал готовиться к поступлению в вуз. Выбрал Технологический институт. Хотел стать инженером-конструктором. Подал заявление на механический факультет. Тяга молодежи к высшему образованию в те годы была огромна. В Технологическом институте конкурс был двадцать девять человек на каждое место. Я благополучно сдал на пятерки физику и обществоведение. Математику, просто-яв у доски около четырех часов, сдал тоже на пять. А вот сочинение написал на четыре. Подвели запятые. Конечно, в институт не попал. Но, полагаю, не прошел бы и со сплошными пятерками. В анкете я не скрывал, что отец был врачом, а мать — из дворянской семьи. В те годы это было несмываемым пятном на человеке.

Такой исход я предвидел и потому заранее подал копии документов в Ленинградский фотокинотехникум¹, на факультет кинооператоров. Не потому, что кино меня тогда интересовало. Просто техникум был близко к моему дому, а кинотехник — это все же техника.

Здесь тоже не все прошло гладко. Экзамены я сдал успешно. Но вот медкомиссия меня забрала: физически не пригоден для работы кинооператором. Дело в том, что в последнем классе школы я заболел костным туберкулезом. До этого я был весьма спортивным мальчишкой. Хорошо бегал, высоко прыгал, занимался на снарядах, играл с мячом. Поэтому записался в спортивную школу. Но, успев позаниматься там всего полгода, сильно простудился и оказался в больнице с жесточайшим экссудативным плевритом, который, осложнившись, перешел в туберкулез грудной кости. Болел потом до 24 лет. Пришлось уговаривать комиссию. Доказывать, что кино — моя мечта с детства. Поверили. Приняли. Стрелка была переведена, и я покатился по рельсам советской кинематографии.

Поступление

¹ Ленинградский фотокинотехникум был открыт 1 октября 1923 года на базе Института фотографии и фототехники, созданного в 1918 году; в октябре 1925 года в состав фотокинотехникума вошел Ленинградский техникум экранного искусства. До 1935 года Ленинградский фотокинотехникум располагался в доме 13 по улице Правды. Сейчас — Киновидеотехнический колледж, входящий в состав Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПбГИКИТ).

Медкомиссия



**Стр. 30: Ленинградский
фотокинотехникум. 1920-е**

Стр. 33: Павел Клушанцев. 1920-е

Итак, техникум! С каким теплым чувством вспоминаю я три с половиной года учебы в этом заведении! Вышем, хотя и именовавшимся тогда среднетехническим. Там готовили высококвалифицированных специалистов с хорошим инженерным образованием. Мы проходили высшую математику и сопротивление материалов, органическую химию, физику, электронику и множество других дисциплин, казалось бы, совершенно не нужных работнику искусств.

Фотокинотехникум

Существует некоторая закономерность. На заре любой отрасли техники специалистов готовят так, чтобы они могли не только эксплуатировать данную технику, но и сами ее конструировать, строить, ремонтировать. Техника в стадии становления ненадежна, и чтобы она бесперебойно работала, надо «по шесту ее шестеренок» понимать, чем она заболела, и тут же оказывать помощь. Так и в кинематографии. Кинооператор в двадцатые годы мыслился не только как человек снимающий, но и как человек чинящий и совершенствующий. К тому же вполне разбирающийся в смежных профессиях: в технике и химии изготовления и обработки пленки, знающий все ее капризные свойства, разбирающийся в осветительной технике и в кино-проекторной. Изучали мы, конечно, и вопросы фото- и киноискусства, но все же выпускники техникума были подкованы технически куда больше, чем творчески.

Хотя я нисколько не жалею, что приобрел технических знаний больше, чем получают операторы в настоящее время. Это оказалось ближе к моим стремлениям и стало одним из факторов, позволивших мне стать потом специалистом комбинированных съемок и конструктором около трехсот различных технических приспособлений.

Основан фотокинотехникум был в первой половине 1920-х годов, и наш курс был не более, чем третьим в его истории. Старше нас шли ставшие потом известными ленфильмовскими операторами Левитин², Куликович, Бургов³ (впоследствии декан факультета). Со мной учились Израиль Володарский, Константин Погодин⁴, Анатолий Лаврентьев⁵, Николай Долгов⁶, Олег Иванов. Потом они, как и я, оказались на «Леннаучфильме». На «Ленфильм» ушли мои однокурсники Максимов, Сысоев, Богданов. Курсом младше учились Васильев (брат Сергея Васильева)⁷ и Магид⁸. В 1930 году операторский факультет техникума был переведен в Москву и лег в основу операторского факультета ВГИКа. Там многие из технических дисциплин были заменены искусствоведческими.

«Человек совершенствующий»

² Вениамин Фаустович Левитин (1905–1983). Оператор фильмов «Мужество» (1939, реж. Б. Савченко), «Счастливого плавания» (1949, реж. Н. Лебедев), «Весна в Москве» (1953, реж. Н. Кошверова, И. Хейфиц), «Корти» (реж. В. Венгеров, М. Швейцер) и др.

³ Вячеслав Алексеевич Бургов — ученый, профессор, специалист в области кино и телевизионной техники. После фотокинотехникума окончил Комбинат высшей и средней кинотехники (впоследствии ЛИКИ — Ленинградский институт киноинженеров, сейчас — СПбГИКиТ). Преподавал и заведовал кафедрой звукотехники в ЛИКИ. В 1971 году по его инициативе была создана кафедра кинотелевизионной техники

⁴ Константин Иванович Погодин (1909–1993) — оператор документального кино. С 1930 года работал на киностудии «Белгоскино», с 1946 года — «Леннаучфильме».

⁵ Оператор: впоследствии работал с Павлом Клушанцевым на фильмах «Полярное сияние», «Метеориты», «Вселенная», «Тайна вещества», «Дорога к звездам», «Колесания и волны», «Планета бурь».

Однокурсники

⁶ Николай Сергеевич Долгов (1908–1997) — оператор документального кино, с 1933 года работал на киностудии «Леннаучфильм»

⁷ Николай Дмитриевич Васильев (1897 — не ранее 1968) — с 1933 года оператор «Леннаучфильма». Снимал искусствоведческие научно-популярные фильмы.

⁸ Моисей Шоломович Магид (1910–1965). Оператор фильмов «Маскарад» (1941, реж. С. Герасимов), «Академик Иван Павлов» (1949, реж. Г. Рошаль), «Мусоргский» (1950, реж. Г. Рошаль), «Дело Румянцева» (1955, реж. И. Хейфиц), «Перед судом истории» (1965, Ф. Эрмлер) и др.

Технически база техникума была смехотворно слаба. По линии фототехники это был изумительный по обилию экспонатов музей старинной фотоаппаратуры. Громадные деревянные стационарные фотоаппараты и так называемые дорожные⁹: тоже деревянные камеры размером 13 × 18¹⁰, из дорогих пород дерева, с блестящими черными кожаными мехами и тяжелыми штативами. Камер 9 × 12 не было. А уж о ручных «лейках»¹¹, снимающих на киноплёнку, не приходилось и мечтать. Эти аппараты в то время встречались лишь в руках людей, так или иначе имевших контакты с заграницей, и были предметом нашей зависти и бессмысленной мечты.

Из киноаппаратуры были старый «ПАТЕ-верблюд»¹² — черный прямоугольный ящик с наружными квадратными кассетами и ручкой на задней стенке, деревянный «Эклер»¹³ и тоже деревянный «Дебри-А»¹⁴, предшественник «Дебри-ЖК», которые считались вершиной кинотехники и были лишь в нескольких экземплярах только на лучших студиях страны. Из ручных камер были одна или две «Кинамо»¹⁵. Была небольшая кинолаборатория с проявкой на рамах¹⁶ (о проявочных машинах¹⁷ еще не было и речи).

Снимали на немецкой плёнке «Агфа-специаль», ортохроматической, то есть чувствительной лишь в сине-зеленой части спектра, весьма малочувствительной. На натуре света хватало, а в павильоне требовалось много дугowego света¹⁸.

Плёнки было, естественно, очень мало и давали ее будущим операторам в крохотных количествах. За все время обучения мне, например, пришлось много поснимать фотографий на пластинках, но всего лишь метров двадцать¹⁹ киноаппаратом на плёнке. Это было один раз. Мы, группа из трех-четырех человек, под руководством ленфильмовского оператора Сергея Иванова²⁰, зарядив «Кинамо», с запасной кассетой выехали на судостроительный завод. Там забрались на строящийся корпус корабля и снимали «документальный фильм» о том, как идет клепка корпуса из толстых листов металла.

Был еще второй раз, но уже по нашей собственной инициативе. Я, Олег Иванов и Жорж Максимов достали с полсотни метров плёнки, вылянчили на

«Кепки козырьком назад»

⁹ ФКД (фотокамера дорожная) — одна из моделей семейства ФК, складных крупноформатных фотокамер, серийно выпускавшихся с 1930-х годов по 1987 год. Изначально ФКД производились самим Ленинградским фотокинотехническим и Опытными кинопленочными производственными мастерскими «Союзкино». У этой камеры нет видоискателя и затвора — кадр выстраивали, вставив вместо кассеты с фотоматериалом полупрозрачное матовое стекло, на которое проецировалось изображение, а плёнку экспонировали, снимая и надевая крышку на объектив. Размеры камеры — 35 × 24 × 28 см в рабочем состоянии и 13 × 24 × 28 см — в сложенном. Вес (со штативом) — ок. 5 кг

¹⁰ 13 × 18 см, 9 × 12 см — размеры используемой фотопластины или листовой плёнки.

¹¹ Фотоаппарат *Leica I*, выпущенный в 1925 году немецкой компанией *Ernst Leitz GmbH*, стал первым массовым малоформатным фотоаппаратом, снимающим на 35 мм плёнку с размером кадра 24 × 36 мм. Один из первых советских малоформатных фотоаппаратов, «ФЭД», был практически точной копией *Leica II*. В 1933 году в мастерских Детской трудовой коммуны НКВД УССР им. Ф. Э. Дзержинского по образцу *Leica I* вручную собрали несколько десятков фотоаппаратов, а уже в 1935 году было выпущено 15 000 камер

¹² Камеры французской фирмы *Pathé* — одни из первых кинокамер, появившихся в России. «Верблюдом» называли камеру *Pathé Professionnelle*, выпускавшуюся с 1908 года, потому что кассеты с плёнкой располагались сверху над корпусом, как два горба. В них помещалось до 120 м плёнки. Размеры камеры (без кассет) — 12 × 20 × 30 см. Вес — ок. 10 кг. Такой камерой снимал, например, Б. Битцер, оператор Д. Гриффита

¹³ С 1912 года французская компания *Éclair* производила две модели кинокамеры *Éclair Giliou*. Большая имела размер 40 × 35 × 15 см, а маленькая — 21 × 36 × 15 см. Обе камеры были деревянными. Впоследствии компания *Éclair* прославилась наплённой камерой *Caméflex* с быстросменными кассетами. Благодаря предоставляемой оператору свободе, эта камера сыграла важную роль в становлении кино «новой волны» во Франции.



полдня «Эклер» со штативом и поехали на трамвае на Поклонную Гору²¹, где шла разработка песчаного карьера.

При «полной дырке»²² в солнечный день света хватало. И мы с увлечением снимали несколько часов, по очереди разыгрывая роль то оператора, то ассистента, то режиссера. Конечно, кепки у всех были повернуты козырьком назад, как в то время у всех кинооператоров мира, чтобы козырек не мешал смотреть в глазок аппарата — лупы были очень короткие. И упивались толпой ребятишек, с восхищением и любопытством обступивших нас.

¹⁴ *Debris* — французская компания, производившая кинокамеры, основанная в 1900 году Жозефом Дебри. *Debris Parvo A* — популярная модель компактной кинокамеры, сконструированная Андре Дебри в 1908 году. Деревянная камера размером $27 \times 30 \times 13$ см весила ок. 8 кг. В нее помещалась катушка пленки длиной 120 м (ок. 6 мин. при скорости 16 к/с). Эта модель, производившаяся более десяти лет, была деревянной и приводилась в движение вручную; следующие модели (например, *Debris Parvo JK*, *Debris Parvo L*) были металлическими и снабжались электромотором. Камеру *Debris* можно увидеть в фильме «Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Д. Вертов).

¹⁵ Суперкомпактную камеру *Kinamo* сконструировал в 1921 году выходец из России Эмануэль Голдберг. Производитель — немецкая компания *ICA* (впоследствии — часть *Zeissikon*). Камера размером всего $15 \times 14 \times 10$ см весила 2,5 кг, обладала заводным механизмом и вмещала 25 м пленки. Знаменитой камеру сделали снятые на нее работы Й. Ивенса и других авангардистов 1920–1930-х годов.

¹⁶ Проявка на рамах — пленка наматывалась на прямоугольную раму и окуналась в кювету. Проявка при таком способе шла неравномерно — на сгибах пленка проявлялась активнее, и поэтому получающееся изображение могло мерцать.

¹⁷ В проявочной машине при помощи системы роликов пленка двигалась непрерывно и равномерно, поочередно попадая в баки с необходимыми для проявки растворами, а затем — в сушильный шкаф.

¹⁸ Источником света в этих приборах служил электрический дуговой разряд, возникающий между двумя угольными электродами.

¹⁹ Одного метра 35-миллиметровой пленки при скорости съемки 24 к/с хватает приблизительно на 2,2 секунды. Таким образом, одна минута съемки — это 27,5 м пленки.

²⁰ Сергей Васильевич Иванов (1905–1966). В 1928 году окончил Ленинградский фотокинотехникум. Оператор фильмов «Славный мальчик» (1942, реж. Б. Барнет), «Оборона Царицына» (1942, реж. бр. Васильевы), «Нашествие» (1944, реж. А. Роом), «Белинский» (1951, реж. Г. Козинцев), «Снежная королева» (1966, реж. Г. Казанский) и др.



Фотокамера ФДК 13 × 18



Кинокамера *Pathé Professionnel*. 1910



Кинокамера *Éclair*



Кинокамера *Debie Parvo A*. 1908



Какое это было счастье! Мы чувствовали себя настоящими кинооператорами. Таскали на плече камеру, привинченную к штативу, вертели панорамные ручки, наводили фокус, потом вертели ручку аппарата. Моторов ведь не было.

Солнце, хоть и с перебоями, светило, и, снимая на позитивной пленке²³ «с полной дыркой», мы надеялись получить достаточную экспозицию. Ведь чувствительность позитивной пленки в сто раз меньше, чем у негативной.

Поскольку позитивная пленка очень контрастна, мы проявляли ее дома, в теплом метоловом проявителе, в каких-то кастрюлях, наматыв пленку на коррексы²⁴ при красном фонаре. Негатив получился достаточно мягкий, с достаточной проработкой в тенях. В кинолаборатории нам его отпечатали. Мы смонтировали свой «фильм» и с невероятной гордостью показали его товарищам и педагогам.



К сожалению, жизнь большинства студентов двадцатых годов была посвящена не только учебе. Приходилось думать и о хлебе насущном. Студенческой стипендии едва хватало на скромное питание. Мы с матерью совершенно обносились. Я был одет в серые, сшитые матерью брюки, которые на мне отвратительно сидели, и серую гимнастерку, которая мне давно была мала. Выглядело это безобразно и смешно. Маме были нужны лекарства, но их не на что было купить. Сегодня не знали, что будем есть завтра. Вот фон, на котором начался период моего студенчества.

Заработки были необходимы. Поэтому учеба, должен с сожалением признаться, часто уходила на второй план. Всегда, на всех лекциях в голове гвоздем сидела мысль о зарплате, где, когда и с кем поговорить, куда съездить, что делать. Эта проблема тогда касалась почти всех моих сокурсников. Брались за любую работу. Ходили в порт грузить бревна и на товарную станцию

²¹ Поклонная гора — холм на севере Петербурга, у пересечения современных проспектов Энгельса, Тореза и Северного

²² Максимально открытая диафрагма объектива

²³ Имеется в виду не обрабатываемая, или слайдовая, пленка, а пленка, на которой в кинолаборатории с негатива печатается позитив.

²⁴ Коррекс — лента такой же ширины, что и проявляемая пленка, с бугорками вдоль обоих краев. Витки пленки, свернутой в рулон вместе с коррексом, не слипаются между собой, и между ними может циркулировать проявитель. При необходимости коррекс-ленту можно изготовить из подручных материалов; для этого с ненужной пленки горячей водой смывают эмульсию, а в отверстия перфорации продевают толстую леску, сложенную вдвое

Заработки

Стр. 36: Лабораторная работа

в Ленинградском фотокинотехникуме.

1920-е

выгружать мешки с мукой. Как трудно мне было выполнять эту работу, учитывая вечно болящую, гноющуюся грудь! Да и денег платили там мало. По ночам сторожили магазины.

Потом при техникуме было организовано производство электромоторов для швейных машин. Там студенты мотали якоря²⁵. Это была чистая, сидячая работа в теплом помещении, хорошо оплачиваемая (до ста рублей в месяц). Туда рвались, но там было мало рабочих мест. Я долго не мог туда попасть «по анкетным данным». Мне говорили: «Мы даем в первую очередь тем, кто из рабочих и крестьян. А ты подождешь». И направляли на «грязную работу». Приходилось расплачиваться за свое «позорное» происхождение. Под конец все же и я «сел мотать». Правда, ненадолго. Тем не менее дела дома стали поправляться.

Помог еще один случай. Один мой родственник, кажется, Мессинг²⁶, предложил мне участвовать во всесоюзном конкурсе на рисунок почтовой марки, о котором было объявлено в газете. Я сначала отказался, но потом решил все-таки попробовать, нарисовал марку. График из двух ломаных линий. Одна изломами идет все выше и выше, и ее с усилием поднимает наш рабочий. А вторая ломаная линия идет сверху вниз и своим концом прижимает лежащего «капиталиста» в цилиндре. И надписи «У них загнивание и упадок», «У нас рост и расцвет». Послал и забыл. Потом вдруг вижу объявление в газете, что первая и вторая премии за марку не присуждены, а третья — Клушанцеву (шестьсот рублей). Вот не ожидал! На полученные деньги я смог впервые в жизни купить себе костюм, плащ и часы. Выпущена моя марка не была. Видимо, премию дали за идейность.

Если уж зашел разговор о моем «творчестве», то скажу еще, что я тогда много занимался радио. Не столько для заработка, сколько для себя. Я строил ламповые приемники. Один такой долго потом стоял на моем столе. Слушали его наушниками, вернее, одним наушником, укрепленным на голове с помощью противовеса из мешочка с песком. Не изящно, но звук был приличным.

²⁵ Якорь — подвижная часть электромотора постоянного тока, «мотать якоря» — прикреплять к ним обмотку

Конкурс почтовых марок

²⁶ Мессинг — девичья фамилия бабушки по матери

Радиолюбительство

Стр. 39: Павел Клушанцев на занятиях в Ленинградском фотокинетехникуме. 1920-е



Несмотря на то что столько времени и сил уходило на добывание средств для существования, зачеты я сдавал на хорошие отметки. Мне почти все предметы давались легко. Вот только органическую химию и высшую математику я не любил. Особенно хорошо, с увлечением, я учился у Рынина²⁷, преподававшего у нас начертательную геометрию и перспективу. Обычно художники рисуют эскизы декораций и перспективные пейзажи только интуитивно. Рынин же научил нас строить перспективу, исходя из полученных данных, в виде плана объекта, фокусного расстояния объектива и положения точки съемки. Он развил у нас пространственное воображение, так необходимое операторам. И как мне потом пригодилось умение рассчитывать декорации, макеты, их отражение в воде, тени, падающие от них, строить чертежи кадров, полученных той или иной оптикой с данной натуры! Я шел у Рынина только на одни пятерки.

Из преподавателей стоит упомянуть также Берингера²⁸. Изумительный человек, образец культуры, настоящий интеллигент. Он преподавал нам историю искусства, учил композиции кадра, освещению человека при съемке портрета, учил рисовать, понимать красоту пейзажа. Он делал все, чтобы мы были не «сухими» технарями, а работниками искусства.

Запомнился и Муравейский²⁹, научивший нас обращению с аппаратурой.

А Вишневский³⁰?! Он всю свою жизнь посвятил фото- и киноаппаратуре, знал ее идеально, любил беззаветно и активно передавал нам и знание, и любовь к этой технике. Вишневский явно был в техникуме одним из учредителей и играл там далеко не последнюю роль. Он жил на Невском проспекте напротив улицы Марата. Всю его огромную комнату, метров шестьдесят, почти целиком заполняли экспонаты колоссальной коллекции фото- и киноаппаратуры. За всю историю их создания. Они стояли на стеллажах вдоль стен и по всей комнате. Коллекция, безусловно, всемирного значения. Где теперь это богатство?!

**Преподаватели: Рынин,
Берингер, Вишневский**

²⁷ Николай Алексеевич Рынин (1877–1942) — советский ученый в области авиации и космонавтики. Профессор Ленинградского института инженеров путей сообщения. В 1928 году организовал в институте Секцию межпланетных сообщений, в 1931 году стал одним из организаторов ЛенГИРД (Ленинградская группа изучения реактивного движения, о МосГИРД под руководством С. Королева см. ниже), в 1928–1932 годах издал энциклопедический труд по истории и теории реактивного движения и космонавтики — «Межпланетные сообщения», в 1930–1932 годах проводил опыты по воздействию ускорений на живые организмы. Именем Рынина назван кратер на обратной стороне Луны.

²⁸ Василий Яковлевич (Вильям Балтазарович) Берингер (1875–1942) — живописец, мозаичист; профессор, заведующий кафедрой художественной фотографии

²⁹ Михаил Николаевич Муравейский (1892–1942).

³⁰ Виталий Петрович Вишневский — потомственный дворянин, землемер по образованию. Отец писателя, драматурга и киносценариста Всеволода Вишневского



Здание киностудии «Ленфильм». 1934

Каждый год нас, студентов, отправляли на месяц-два на практику на киностудию «Совкино»³¹, теперь «Ленфильм».

Первый раз мы работали там в фотолаборатории. Это было неинтересно. Зато на следующий год нас направили в осветительный цех, и мы работали там осветителями на съемках в павильонах студии. Осветительных приборов с лампами накаливания тогда еще не было. Применялись только приборы с вольтовой дугой. Пленка была малочувствительной и требовала более яркого освещения. А вольтова дуга намного ярче ламп накаливания. Осветительные приборы были страшно громоздкими и сложными в подготовке и обслуживании.

Перед съемкой надо в каждый прибор заправить угли. Угли сгорали быстро и надо было вовремя их менять. При команде «Полный свет!» быстро обойти все свои приборы и зажечь их. А потом внимательно следить за всеми,

Практика на «Совкино»

Осветительный цех

³¹ Ленинградская фабрика «Совкино» — название будущей киностудии «Ленфильм» с 1926 по 1930 год.

чтобы горели ярко, но не дай Бог не потухли. Чем шире разводишь угли, тем ярче дуга, но если переборщить, то дуга может погаснуть.

У каждого осветителя несколько приборов. На каждом — несколько ручек для управления углями и для фокусировки. Ведь у прибора позади точки горения углей есть фацетное вогнутое зеркало³². Ближе оно к дуге — свет шире, дальше — луч света сужается. Работа была очень ответственная и трудоемкая. Мы очень уставали и очень нервничали.

Но зато мы «варились» в котле настоящей кинематографии. Это было великолепно!

Из всех деятелей тогдашней кинематографии, у которых мне пришлось «освещать», мне особенно врезался в память Сергей Васильев³³. Этот человек на съемке «ослепительно светился». Когда он работал, ни на кого другого смотреть было невозможно. Он сиял удивительной улыбкой. Все время объяснял, поправлял, показывал, давал команды. Все время был в движении, ни на секунду не умолкал, кроме, конечно, момента самой съемки. Все видел, всем распоряжался. Равнодушных при нем на съемочной площадке не было. Все жили единой мыслью, как лучше сделать свое дело. Все были оркестром, а он — великолепным, обожаемым дирижером.

Из операторов того времени особенно запомнился Москвин³⁴. Это был самый знаменитый оператор студии. Молчаливый, всегда невозмутимо спокойный. Неторопливо ставил каждый осветительный прибор сразу на свое место и направлял его луч. Ставил аппарат сразу на нужную точку и тихо говорил режиссеру: «Я готов». Снимал уверенно, без колебаний, без брака. Про Москвина ходило много рассказов. Приведу один, достоверность которого безусловна.

В ателее студии была построена огромная и богатая декорация какого-то дворцового зала, с колоннами и лепными украшениями. Снимался бал с огромной массовой в костюмах XIX века. Москвин заключает с кем-то пари, что он тут, прямо на съемке, при полном свете, вынет из коробки пленку, развернет бумагу и на глазах у всех заложит пленку в кассету, зарядит кассету

³² Зеркала для осветительных приборов собирались из отдельных частей: цельное зеркало могло треснуть из-за неравномерного нагрева разных участков

Режиссер Сергей Васильев

³³ Сергей Дмитриевич Васильев (1900–1959) — актер, кинорежиссер и сценарист. Работал в соавторстве с Г. Васильевым (известны как братья Васильевы). Фильмы: «Чапаев» (1934), «Волочаевские дни» (1937), «Оборона Царицына» (1942) и др. В 1944–1949 годах — художественный руководитель, в 1955–1957 годах — директор киностудии «Ленфильм». Народный артист СССР (1948). Лауреат двух Сталинских премий первой степени (1941, 1942).

Оператор Андрей Москвин

³⁴ Андрей Николаевич Москвин (1901–1961). Один из основоположников советской операторской школы. Фильмы: «Шинель» (1926, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг), «Новый Вавилон» (1929, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг), Трилогия о Максime (1934–1938, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг), «Иван Грозный» (1944–1945, реж. С. Эйзенштейн), «Дон Кихот» (1957, реж. Г. Козинцев), «Дама с собачкой» (1960, реж. И. Хейфиц) и др. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). Лауреат двух Сталинских премий (1946, 1948).



**Оператор Андрей Москвин на съемках
фильма «Новый Вавилон», 1929**

в аппарат и будет снимать эпизод бала. Конечно, все присутствующие, а от них я это и слышал, были в ужасе. Москвин все проделал, как и обещал, снял эпизод и спокойно сказал режиссеру: «Можно разбирать декорацию». Пари он выиграл, материал на экране был безупречным.

Фокус? Нет, точный расчет. Объясняется все просто. Я потом проверял. Моток туго смотанной пленки, если посмотреть на свет, прозрачен. Но свет проходит сквозь него только по целлулоиду, не попадая на эмульсию. Работает закон полного внутреннего отражения. Засвечиваются только края пленки, вне перфораций. Москвин знал физику и верил в себя.



**Павел Клушанцев на съемках фильма
«Два мира». 1930**

После третьего курса мы пошли на практику уже помощниками оператора. Я попал на «Совкино» к оператору Леониду Патлису. Снимали фильм «Два мира», режиссер Гейман. Предстояла экспедиция в военные лагеря где-то под Горьким. Надо было подготовиться к экспедиции, а я не имел представления, как это делать. Патлис что-то подсказал, но все равно я наломал дров. Например, не сумел достать фотоаппарат, чтобы снимать фоторекламу, что вызвало законное бешенство Геймана. Но на съемках я старался работать как можно лучше; Патлис это оценил. Запоротые фото, но хорошо проявленные пробы; растерянность на студии, но уверенная работа на съемках. Школа! Хорошее добавление к лекциям в техникуме.

Фильм «Два мира»



За год до окончания техникума все выпускники подписали контракты со студиями, на которые должны были пойти работать. Нашим мнением, куда именно хотим пойти, естественно, не интересовались. Согласно контракту, мы обязывались работать именно на той студии, куда направлялись, за что в течение целого года учебы нам платили зарплату — девяносто рублей в месяц.

Жить стало немного легче.

Мне, конечно, хотелось попасть на «Совкино». Студию, наиболее оснащенную технически, делающую лучшие в стране художественные фильмы. Но судьба решила иначе, и нас с Лаврентьевым направили на «Белгоскино»¹, маленькую студию, находящуюся на канале Грибоедова, 90² и делающую в год несколько художественных и военно-учебных фильмов.

На «Белгоскино» никакой работы нам в тот момент предложить не могли и направили в фотолабораторию. Но там тоже не знали, что с нами делать. Тем не менее мы осмотрелись и сами нашли себе работу. Дело в том, что шкафы и полки фотолаборатории были буквально забиты коробками с фотонегативами на стеклянных пластинках 13 × 18. Тут оказались и рекламные фото по картинам, и пробы актеров, в основном же это были виды городов и пейзажи, снятые съемочными группами в процессе выбора природы. Мы сразу сообразили, что пока этот богатейший материал лежит без всякой системы, пользоваться им практически невозможно. В результате люди постоянно ездят в одни и те же города, снимают одни и те же реки, горы, пробуют тех же актеров. Это нелепость! Мы решили, что надо делать фототеку.

Потратили на эту работу почти три месяца. И наконец на полках выстроились в ряд белоснежные коробочки с номерами и надписями. В них лежали

Распределение

¹ «Белгоскино» — будущая студия «Беларусьфильм». Решение о создании «Белгоскино» было принято в 1924 году, но до 1928 года художественные фильмы «Белгоскино» снимались на киностудиях Москвы, а с 1928 по 1939 год студия находилась в Ленинграде

² С 1939 года по настоящий момент в этом здании располагается конструкторское бюро «Балтсудопроект».

Фототека «Белгоскино»

Стр. 46: Павел Клушанцев. 1930-е







Стр. 48–50: На съемках военно-учебных фильмов (названия не установлены). 1930-е

негативы, каждый в своем конверте. На столе стояла картотека, в которой на каждой карточке был миниатюрный отпечаток с негатива и все данные: кто, когда и где его снял. Начальник лаборатории пригласил директора студии. Тот осмотрелся, покачал головой, промолвил что-то вроде: «Здорово!» и внимательно посмотрел на нас. Мы поняли, что «взяты на учет».

Потом наши дороги с Лаврентьевым на время разошлись. Он пошел ассистентом к оператору Кольцатому³, снимавшему тогда «Дети капитана Гранта»⁴ с режиссером Вайнштоком⁵, а я ассистентом к оператору Алексею Роговскому, в группу Анци-Половского⁶, который сыграл большую роль в моей судьбе.

³ Аркадий Николаевич Кольцатый (1905–2002). Окончил Ленинградский фотокинотехникум в 1927 году. Оператор фильмов «Дети капитана Гранта» (1936, реж. В. Вайншток), «Великий гражданин» (1937–1939, реж. Ф. Эрмлер), «Тарас Шевченко» (1951, реж. И. Савченко), «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов) и др. Трижды лауреат Сталинской премии.

⁴ 1936, Мосфильм, реж. В. Вайншток, оператор. А. Кольцатый, в ролях Ю. Юрьев, И. Чувелев, Н. Черкасов

⁵ Владимир Петрович Вайншток (1908–1978).

⁶ Лазарь Яковлевич Анци-Половский (1896–1968).



Слева: Лазарь Анци-Половский. 1930-е



Справа: Павел Клушанцев. 1930-е

Это был человек кипучей энергии, влюбленный в военную тематику. Он снимал как военно-учебные фильмы, так и художественные. Главной темой всех его фильмов было поведение людей в экстремальных ситуациях войны. Было полно кавалерийских атак, рукопашных боев, всевозможной стрельбы. Художественные фильмы Анци-Половского широко шли в прокате и пользовались успехом у зрителей.

Роговский был хорошим оператором, но с ленцой и поэтому вскоре, увидев мою инициативность и достаточную подготовленность, стал понемногу давать мне снимать самому, а сам наблюдал со стороны.

**Режиссер Лазарь
Анци-Половский**

Через год и Анци-Половский понял, что я вполне могу работать самостоятельно, и взял меня вторым оператором на свою очередную картину — военно-учебный фильм «Работа штаба дивизии на месте». Это был 1932 год, и я стал едва ли не самым молодым оператором страны: мне было тогда 22 года.

Забегая вперед, скажу, что в 1939 году, когда была проведена первая в Советском Союзе тарификация творческих работников, звание «оператор высшей категории» на нашей студии получили только четыре оператора (из тридцати): Ажогин, Васильев, Гальпер⁷ и я.

С Анци-Половским я проработал шесть лет. Сначала вторым оператором, потом главным. Снял за это время несколько военно-учебных картин и две художественные: «Семь барьеров» и «Неустрасимые». Я снимал с танков, паровозов, самолетов. Снимал покადровой съемкой и рапидом, снимал с кашетами⁸, с двойными экспозициями, с применением диффузионов⁹, призм, зеркал... Вообще я старался как можно шире использовать все возможности кинотехники.

Техника же в те годы была бедная. Съёмочные аппараты «Дебри», в лучшем случае «Л», но чаще «ЖК», иногда «Аскания»¹⁰. Аппараты изношенные, «капуста» в них была не редкостью («капуста» — это когда приемная кассета перестает втягивать в себя пленку, и она сминается в комок у входной щели). Приходилось прямо в поле расстилать на земле плащ и разбирать фрикцион¹¹, чтобы ликвидировать неисправность и продолжать съемку. А ведь иногда это была «массовка», когда дорога каждая секунда. Пленка вначале шла немецкая, хорошая, но малочувствительная. Потом пошла наша, советская, с которой мы наплакались. Каждая «ось»¹² (партия) обладала своими свойствами, своей чувствительностью, своей контрастностью. Приходилось на каждую партию делать пробы и составлять свои таблицы экспозиций. Экспонометров же в то время еще не было.

Но должен сказать, что культура операторской работы была тогда очень высока. Освещение павильонов, освещение крупных планов актеров, композиция кадров, использование разной оптики — все это было намного сложнее теперешней манеры съемки, да и качество изображения было куда выше.

Самый молодой оператор страны

⁷ «Оператор высшей категории Гальпер был оператором технически не очень компетентный, но с опытом и метким глазом, работал быстро и обычно без брака» (П. Глушанцев. *Одна из моих картин*)

⁸ Кашета — приспособление для комбинированных съемок, позволявшее при съемке экспонировать только заданную часть кадра. Затем пленка отматывалась назад, кашета передвигалась так, чтобы закрывать, наоборот, уже экспонированную часть, и съемка повторялась. Таким способом можно было совместить в кадре иначе несовместимые вещи например, снять одного и того же актера как пару двойников.

⁹ Диффузион — светофильтр, позволяющий размывать получаемое изображение или его часть. Простейший диффузион — стекло, на которое в нужном месте нанесен тонкий слой вазелина

¹⁰ Камера *Askania Universal* производила немецкой компании *Askania*, больше известной своей напечной камерой *Askania Schulterkamera* — основным инструментом немецких военных операторов во время Второй мировой войны

¹¹ Устройство передачи вращательного движения посредством трения. В кинокамере оно необходимо, чтобы компенсировать переменную угловую скорость наматывания пленки на бобину. Чем больше пленки наматывается на бобину, тем сильнее проскальзывает вал наматывателя

¹² При производстве пленки эмульсия наносилась на рулоны шириной три метра, которые потом разрезались на ленты. Из-за несовершенства технологии состав и условия нанесения эмульсии были непостоянными, и полностью идентичными свойствами обладали только пленки, изготовленные из одного и того же рулона (оси), поэтому номер оси всегда указывался на упаковке готовой пленки





Стр. 53: Съёмочная группа режиссера Лазаря Анци-Половского на съемках. 1930-е

Стр. 54 (слева): Съёмочная группа режиссера Лазаря Анци-Половского и маршал Советского союза Семен Буденный на съемках фильма «Семь барьеров». 1935



Стр. 54 (справа): Именные часы Павла Клушанцева, подаренные за работу над военно-учебным фильмом № 8. 1932



Стр. 55: Актриса Лидия Ладонина (впоследствии ассистент на фильмах Клушанцева) и оператор Павел Клушанцев на съемках фильма «Семь барьеров». 1935



На «Белгоскино» я проработал около двух лет. Затем в 1933 году была произведена реорганизация кинопроизводства. Все съемочные группы, снимавшие учебные и военно-учебные фильмы (в сумме нас было не более пятнадцати-двадцати групп), были объединены во вновь созданную студию, или, как тогда называли, фабрику «Союзтехфильм»¹³. Поместили нас на Каменноостровском, на четвертом этаже главного здания «Совкино»¹⁴. Это были всего несколько комнат, где помещались и администрация новой студии, и съемочные группы, и мультипликаторы. Никаких своих цехов не было. Все техническое обслуживание предоставлялось фабрикой «Совкино». Конечно, было невероятно тесно. И руководство города, очевидно, убедившись в полезности нашей продукции, решило дать нам отдельное здание. В центральных районах города такого не нашлось. Предложили заброшенное здание на окраине города, за Александро-Невской лаврой на Глухоозерской, ныне Мельничной, улице¹⁵. Огромный кирпичный дом, в котором до революции помещался Народный театр, принадлежавший Обществу попечительства о народной трезвости, а потом кинотеатр «Стеклянный».

Несмотря на то что здание было наспех отремонтировано, для работы кинофабрики оно все же никак приспособлено не было. Требовалась определенная перестройка помещения. На эти работы ушел почти год, и наконец, в конце 1934 года, мы смогли переехать в свой новый дом, и скоро он был полностью освоен. Здание и впоследствии непрерывно достраивалось и перестраивалось, территория его расширялась, но, главное, студия получила возможность работать в нормальных условиях.

С чего мы начинали? Два десятка стареньких съемочных аппаратов «Дебри». Несколько десятков дуговых «пятисоток» и штук пять «метровых»¹⁶ составляли осветительный парк. Ручная проявка пленки на рамах. Мультицех, где, за отсутствием аэрографа, заготовки набрызгивались зубной щеткой. В мульти-съемочных не было моторов, и аппараты кадраво вертели рукой операторы,

«Союзтехфильм»

¹³ «Техфильм», с 1936 года — «Лентехфильм», с 1946 года — «Леннаучфильм».

¹⁴ Студия «Ленфильм» по настоящий момент располагается в том же здании: Каменноостровский проспект, дом 10.

¹⁵ Студия «Леннаучфильм» по настоящий момент располагается в том же здании: Мельничная улица, дом 4.

Обустройство студии

¹⁶ Речь идет о диаметре зеркала: 50 см и 1 м соответственно



сидя под потолком на лесенках. Для этой работы к мультицеху прикомандировывались операторы, находящиеся в это время в простое.

Кстати, именно в этом качестве я познакомился со своей будущей женой, художницей мультицеха, славной девушкой, хохотушкой Надей Калининой¹⁷.

И вот, в этих примитивных условиях два десятка режиссеров выпускали по сотню картин в год. Качество их было таково, что ставилось в пример другим студиям. «Лентехфильм» был тогда лучшей студией научно-популярных фильмов страны.

Еще на «Белгоскино», году в 1932-м, я начал снимать комбинированные кадры, поскольку меня с самого начала тянуло ко всяким техническим фокусам. Помню такой кадр: разрез земли поперек окопа, в котором находились солдаты. Окоп был построен из досок в павильоне. Между этой декорацией и аппаратом стояло большое стекло, на котором был нарисован разрез земли. А за декорацией находился задник с нарисованным пейзажем и небом. Это был так называемый метод Шюфтана¹⁸. Получилось.

Знакомство с женой

¹⁷ Надежда Александровна Клушанцева (урожд. Калинина, 1912–2000). Окончила Рабфак Академии художеств, с 1934 по 1972 год работала на студии «Леннаучфильм» художником-мультипликатором.

¹⁸ Эжен Шюфтан (1893–1977) — французский и американский кинооператор. Работал с Ф. Лангом, А. Гансом, Г. Лабстом и др. Свое изобретение Шюфтан неоднократно использовал, снимая фильм «Метрополис» (1927, реж. Ф. Ланг); после выхода фильма «метод Шюфтана» приобрел популярность.



Павел Клушанцев снимает
комбинированный кадр с помощью
«призмы Клушанцева». 1933



В 1933 году, когда мы работали уже в здании «Совкино», я придумал приспособление для одновременной съемки двух объектов — природы и рисунка или фотографии. Потом это приспособление получило название «призма Клушанцева».

Это была кубическая стеклянная призма, склеенная из двух трехгранных. В плоскости склейки был нанесен мелкими полосками зеркальный слой. Съемка велась через призму, помещенную перед объективом аппарата. При этом в кадр попадало одновременно два изображения — натура, находящаяся перед камерой, и то, что лежало на особом столике, укрепленном на штативе ниже кубика призмы. Фокусировка обоих изображений одновременно

**«Призма Клушанцева»
и фильм «Огонь сабельного
отделения»**



**Самолет «Р-5» на съемках фильма
«Неустрасимые». 1937–1938**

в воздухе. Пробный полет показал трудности таких съемок. Самолеты «Р-5»²⁰, с которыми мы работали, не были закрытыми, как современные. Причем если летчик сидел так, что выше фюзеляжа выступала только его голова, то стрелок, на месте которого должен был находиться я, был прикрыт бортом только по пояс. Скорость самолета — около пятидесяти метров в секунду, следовательно, встречный поток воздуха будет вдвое сильнее земного урагана, валящего деревья. Управлять камерой будет невозможно, ветер свернет ее куда захочет, а мне необходимо непрерывно держать в кадре летящий рядом самолет.

И я придумал особую систему установки камеры (у меня был «Дебри-ЖК»), которая крепилась на турель — вращающийся круг, чтобы можно было стрелять в любую сторону, с полукругом на нем для установки предмета. Было сделано нечто вроде крепления компасов. Два полукруга, крест-накрест, с площадкой для камеры. Три оси вращения пересекались в центре камеры, поэтому никакое давление ветра не могло влиять на ее положение. Внизу под камерой были

²⁰ Одномоторный двухместный самолет-полуплоскостной, серийно выпускавшийся с 1930 по 1941 год.





**Стр. 62: Кадр из фильма
«Неустрашимые». 1937–1938**

**Стр. 63: На съемках фильма
«Неустрашимые». 1937–1938**

две ручки, подобно ручкам пулемета. Под большим пальцем правой руки была кнопка включения мотора на камере. Над камерой, на уровне глаз оператора, был проволочный визир — колечко-глазок. А над объективом камеры — прямоугольники, указывающие границы кадра. Одним словом, съемка могла вестись в той же позе, в какой стрелок стреляет из пулемета.

Мое приспособление прекрасно себя оправдало. В одном эпизоде я снимал, как наша героиня-разведчица (снимался дублер-парашютист) в полете вылезает из кабины на крыло самолета, пробирается к мотору и пробует заделать пробоину, сделанную осколком зенитного снаряда. Дублер все это проделывает.

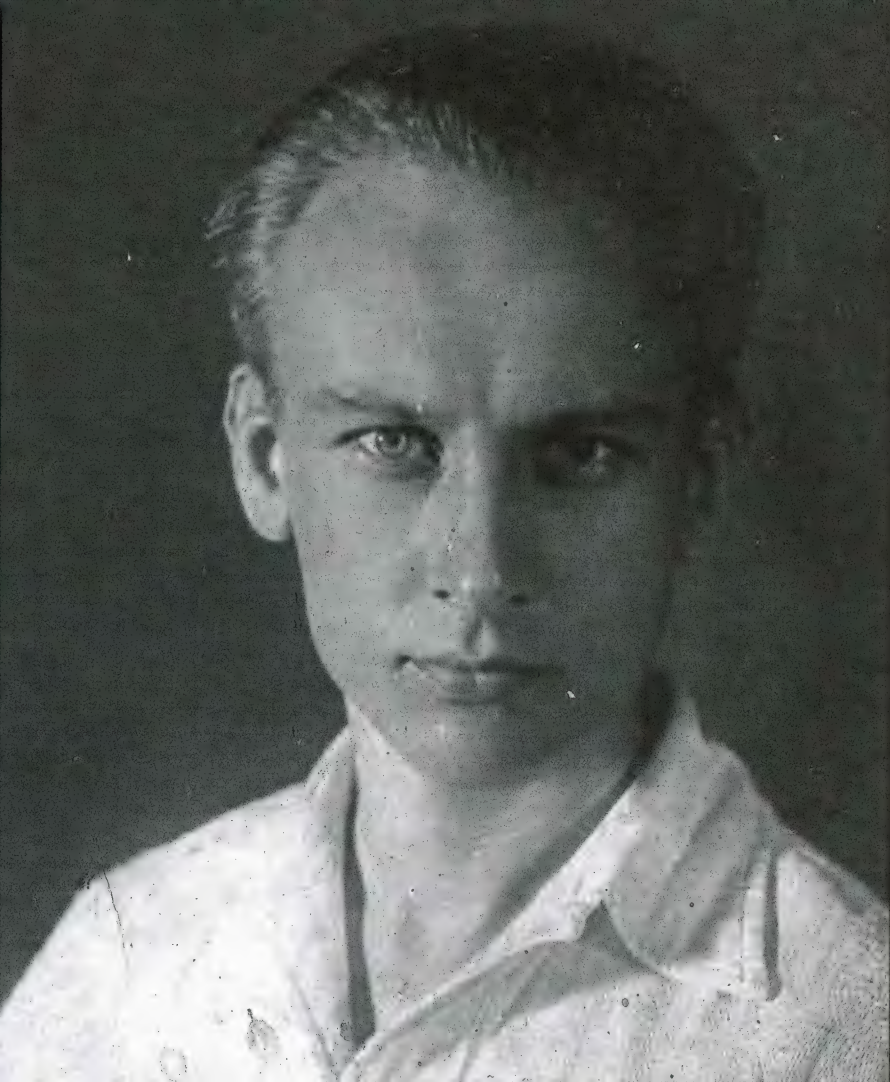
Я снимаю. Героиня, как положено по сценарию, пытается вернуться на свое место, но «нечаянно» срывается и летит вниз. Раскрывается парашют. Все это я снимал без перерыва, все время держа самолет в кадре. Все прошло хорошо.

Съемка средних и крупных планов на земле тоже требовала особых приемов. Мы приволокли самолет по земле на край обрывистого берега реки. Поставили так, чтобы фоном были горизонт и небо. Закрепили самолет с помощью «штопоров». Работающий мотор самолета создавал ветер, который вполне давал ощущение полета. Но этого мало. Кадр не может быть статичным. Совершенно необходимо, чтобы зритель чувствовал себя тоже летящим, то чуть отстающим от самолета, то настигающим его, то поднимающимся чуть выше, то опускающимся. Здесь нужна была бы съемка с операторского крана. Но какой может быть кран у бедной студии «Техфильм», да еще в экспедиции под Армавиrom? И я придумал способ — «сороконожку». Поскольку фильм был на военную тему, нам охотно давали солдат. Мы сделали из двух восьмиметровых тонких палок и нескольких досок некое подобие носилок. На площадку из досок ставился штатив с камерой, аккумуляторы для мотора камеры и садились я и мой ассистент. Двадцать солдат становились по пять человек у ручек носилок и поднимали их. Солдатам было сказано, чтобы держали носилки все время на полусогнутых руках и смотрели на моего ассистента. Он будет показывать, когда мягко, осторожно поднимать или относить носилки. Я, глядя в глазок камеры, сам ощущал себя летящим рядом с самолетом и «с трудом» держал в кадре героиню.

«Сороконожка» — великолепная вещь. Ее преимущество в том, что она исключает рывки, толчки, резкие движения оператора, сидящего в центре носилок. Ошибка одного из несущих носилки тонет в движениях других. Оператор движется всегда плавно. И это позволяет на «сороконожке» летать по воздуху над любыми препятствиями. Я, например, в одном из эпизодов «летел» за актером, пробирающимся через канавы, валяющиеся бревна, кочки. Люди, несущие носилки, преодолевают препятствия не одновременно, а по очереди. Если один на пару секунд опустит носилки, их поддержат другие. В результате

положение носилок почти не меняется. Я, снимая этот кадр, глядя в глазок аппарата, ощущал себя плывущим по воздуху. Смотря на этот кадр в фильме, никто не мог понять, как он снимался.

В картине «Неустрасимые» мне пришлось решать еще одну техническую проблему. Эпизод — штаб командования армией. На столе стоит телевизор, на экране которого разворачиваются события, которые обсуждают стоящие вокруг офицеры. О телевизорах в то время только слышали, но никто их еще не видел. Речь шла о войне будущего. Одним словом, надо было создать телевизор с заданным изображением на экране. Конечно, решение напрашивалось само собой. Сделать ящик с экраном из матового стекла, на который сзади проецировать необходимое изображение. Но было препятствие. Проекторы шли от асинхронных моторов со скоростью двадцать три кадра в секунду, а съемочные аппараты для звуковых съемок шли от синхронных моторов на двадцать четыре кадра в секунду. Происходило «сползание» кадра. Мы поставили на проектор синхронный мотор с редуктором и получили одинаковые скорости. Оставалось найти способ сводить оба аппарата к одной фазе, чтобы совпадали моменты открытия обтюраторов. Сегодня эта проблема решается просто синхронно-синфазными моторами. А тогда нам пришлось решать проблему иначе. Мы на проекторе поставили спиральную муфту, позволяющую на ходу смещать вал на пол-оборота вперед и назад. На проекторе и на съемочном аппарате поставили контактные валики, соединенные последовательно, которые в момент открытия обтюратора замыкали цепь с лампочкой. Запускали оба аппарата, потом, двигая муфту, достигали момента, когда контакты совпадали, лампочка загоралась, и это означало, что аппараты пошли синфазно. Тогда давалась команда «Начали». Шла съемка. На всю регулировку уходило не более четырех секунд — два метра пленки. Это было в 1937 году, когда еще не было рирпроекции. Сейчас это смешно. А тогда другого выхода не было. Мы потом еще не раз применяли этот метод съемки с регулирующей муфтой, пока студия не получила рирпроектию.



Павел Клушанцев. 1940-е

Работать с Анци-Половским было интересно, но все же работа кинооператора все меньше меня удовлетворяла. В ней было мало возможностей «поизобретать». Тянуло к исследовательской конструкторской работе.

Еще в 1936 году я получил приглашение перейти на работу в «трюковый отдел» «Совкино». Уговаривали настойчиво и уже было уговорили, но мне стало известно от Михаила Леонтьевича Креси́на, замдиректора студии, что на «Техфильме» также собираются создать «трюковый кабинет» и уже послана в Москву на утверждение смета этого объекта. Дирекция очень рассчитывала на нас с Щепетковым. Меня разговор с Кресиным подтолкнул к мысли, что моя служебная судьба сложится успешнее, если я всерьез посвящу себя комбинированным съемкам. Дело это трудное, специалистов в этой области мало. Для меня же это может быть «экологической нишей». Я смогу стать «незаменимым», что представлялось мне известного рода защитой.

Дело в том, что на протяжении почти всей моей жизни мне мешали две вещи: мое непростое происхождение («наш дворянчик» — звал меня Виктор Гаврилов, наш замдиректора, в послевоенное уже время) и мое нежелание думать, как все, желание на все иметь свое собственное мнение. Я столкнулся с этим еще в студенческие годы и ощущал на протяжении всех сорока двух лет своей работы в кино. Но впервые я остро почувствовал неуверенность своего существования в 1935 году, когда начался погром, последовавший за убийством Кирова.

По горькой случайности это событие совпало со счастливым моментом в моей жизни. 23 марта 1935 года мы с Надей зарегистрировали свой брак. Из-за отсутствия денег свадьбу не праздновали, а ограничились чашкой чая с печеньем.

Стать «незаменимым»

**Непростое
происхождение**

Женитьба



Рапорт 15-й партийной конференции
Петроградского района от ленинградской
кинофабрики «Союзтехфильм» № 1. 1934



**Павел Клушанцев с женой Надеждой
Клушанцевой. 1930-е**

Тем более, что накануне пришла моя тетя, бледная, с перекошенным лицом, и сказала, что ГПУ взяло дядю Леву¹, одного из братьев моей матери. К счастью, через несколько дней его выпустили, но с предписанием в течение пяти дней выехать из города в ссылку. В пожилом возрасте покидать насиженное гнездо, город, где живут все твои родные! Очень и очень тяжело, тем более при отсутствии всякой вины с твоей стороны, кроме, конечно, «позорного происхождения».

Это совершенно деморализовало меня. Все эти годы укреплялось во мне убеждение, что я, мои руки, мой мозг — творцы моего счастья, моей жизни.

¹ Лев Павлович Тиц, брат матери. До революции — полковник царской армии, артиллерист. После революции — военный инструктор в Красной армии. После высылки из Ленинграда переселился в Воронеж, где умер во время войны.

Я работал до изнеможения, я чувствовал себя хозяином своей судьбы и человеком, полезным для общества. И вдруг понимание, что ничто не может тебе гарантировать, что в любой момент без всякого повода с твоей стороны тебя могут схватить, сломать твою жизнь за один только факт, «за бабушку». Я навсегда потерял равновесие. Это состояние неуверенности в своем будущем еще больше усилилось событиями 1937 года, которые, к сожалению, имели место и у нас на студии.

Я имею в виду Александра Ажогина. Ажогин, прекрасный оператор, весной 1937 года был назначен заведующим кинолабораторией вместо Кузьминского, для поправки развалившихся дел. Но несмотря на интенсивный, добросовестный труд он был не в силах за четыре месяца ликвидировать все недостатки в работе кинолаборатории. К тому же в жаркие летние месяцы появилось редкое явление — дыхания, с которым Ажогин не мог справиться. В результате кинолаборатория наделала много брака. Директор студии Чибисов² уволил его со студии, объявив врагом народа, дело собрался передать в суд. Я хорошо знал Ажогина, вредительства здесь не было. Были ошибки, были бедствия, было наследие прошлого руководства. Ажогин работал честно, на износ. Однако произошло типичное для того времени явление. Раз директор сказал, что Ажогин вредитель, большинство работников с этой оценкой согласились. Одни из личных соображений, остальные по привычке не иметь своего мнения.

Создалось показательное дело. Атмосфера угрозы и зажима всякой мысли, идущей вразрез с официальной точкой зрения, достигла угрожающих размеров. Зину Миссун³ за защиту Ажогина называли слепым человеком, а Мурову — даже опасным человеком. Люди боялись честно высказаться. Я не мог терпеть этого равнодушно. Говорить правду — дело всегда опасное. Но мой жизненный принцип — никогда не кривить душой. И я написал письмо Жданову о том, что считаю Ажогина невиновным, а всю кампанию, проводимую против него Чибисовым, — большой политической

Дело оператора Александра Ажогина

² Александр Михайлович Чибисов. Арестован в марте 1938 года, расстрелян в мае — сентябре того же года

³ Монтажер, впоследствии работала с Павлом Клушанцевым над фильмом «Дорога к звездам»

ошибкой. Я писал со страхом, не скрываю этого. Я понимал, что иду против всей партийной организации нашей студии. Но пойти на сделку со своей совестью не мог.

Ответа от Жданова я не получил, но через месяц Чибисова сняли. Сподвижники Чибисова из партийного комитета все-таки передали дело Ажогина в суд. Суд состоялся, Ажогина оправдали. Однако он так переволновался за все время травли, что вскоре умер от сердечного приступа.

Все это было политическим фоном нашей жизни в то время, и он объясняет мое желание обеспечить какую-то защищенность своего существования.



Итак, закончив с Анци-Половским картину «Неустрасимые», я решил заняться организацией отдела комбинированных съемок. Анци-Половский был очень огорчен, но отпустил меня со словами: «Еще пожалеешь!»

Дирекция выделила нам средства, дала помещение. Людей мне поручили подобрать самому. Я взял Щепеткова и перетащил с «Белгоскино» Лаврентьева. Они так же, как и я, были склонны ко всяким техническим трюкам.

Задачу мы себе тогда ставили простейшую: снимать макеты, включая рапид и перспективное совмещение, делать дорисовки, создав для этого станок, и как-то, хотя бы примитивно, осуществить оптическую печать.

Щепетков поехал по заводам и купил станину от старого токарного станка. Силами механической мастерской студии приспособили к станине штативную головку и раму для рисунков. Дорисовки начали делать методом второй экспозиции, когда натура снимается с кашетой на часть кадра. Проявляется кончик пленки⁴, а потом на станине, на раме рисуется «добавление» к натуре.

Организация отдела комбинированных съемок

⁴ Первые кадры частично экспонированной пленки проявляются, чтобы увидеть, как выглядит уже отснятая часть изображения, и точно подогнать к ней дорисовку.



На съемках фильма «Курс астрономии».

1936

Оптическую печать осуществили довольно смешным способом. В качестве проектора использовали где-то раздобытый старенький, чуть ли не времен братьев Люмьер, копировальный станок для контактной печати. Это был огромный деревянный ящик, на передней стенке имеющий фильмовый канал⁵, зубчатые барабаны, катушки для пленки и механизм, приводящий все это в движение. Внутри ящика помещалась лампа. Вращали рукой. Один оборот ручки — один кадр. В качестве съемочного аппарата поставили старенький «Дерби». Изготовили для его объектива особую оправу «двойного растяжения», чтобы можно было снимать кадр в проекторе в масштабе один к одному или с небольшими изменениями. Вращали тоже рукой. Тоже один оборот — один кадр. Печать вели двое, вращая ручки по очереди. Конечно, работа шла медленно, но тем не менее на этом примитивном сооружении мы делали самые разные работы: затемнения, вытеснения, наплывы, впечатывание надписей, небольшие увеличения, ускорения и замедления движения. Заказов было

Аппарат для оптической печати

⁵ Участок вокруг кадрового окна, через которое производится экспонирование (в кинокамере) или проекция (в кинопроекторе) пленки. Чтобы изображение было резким, пленка в фильмовом канале должна двигаться в строго определенном положении относительно объектива.

Клушанцев

великий комбинатор
из отдела комбинирован-
ного



комбинации бывают
разными... не только из
трех пальцев.

«Клушанцев. Великий комбинатор
из комбинированного отдела.
Комбинации бывают различны...
не только из трех пальцев». Дружеский
шарж Владимира Гребнёва на Павла
Клушанцева. 1940–1941

так много, что приходилось нередко работать в три смены. Наша оптическая печать была, конечно, допотопной, но ничего другого мы тогда сделать не могли. Со временем на обоих аппаратах были поставлены покадровые моторы, но настоящая система привода от общего мотора была создана позже, после войны.

Года через полтора после начала работы мы получили новое помещение в надстроенной части здания, по соседству с верхним ателее. Планировку сделали в соответствии с нашей просьбой. Это были кабинет, макетная, механическая мастерская, рабочая комната со станками для дорисовки и оптической печати, лаборатория, кладовая. Мы перебрались туда, и работа развернулась вовсю. Взяли инженера Стааля, только что кончившего техникум. Он стал начальником отдела, сняв с меня организационные заботы. Я стал называться техноруком отдела, руководил техническими вопросами, а павильонные съемки проводил или сам, или с Лаврентьевым. Наняли макетчика Антипова и механика (фамилию забыл). Брали на временные работы и свободных операторов.

По согласованию с дирекцией мы установили на студии такой порядок: все принятые литературные сценарии, прежде чем вручаться режиссеру и пускаться в производство, давались нам на экспертизу. Мы читали сценарий и давали свое заключение, целесообразно ли применение в нем комбинированных съемок и каких именно. Наше заключение было для режиссеров обязательным, и они, как правило, не спорили.

Для нас же руководящим правилом было по возможности брать на себя метражные работы, где кадры получаются дешевле, а времени на выполнение дается больше. Мы отказывались снимать кадры-вставки, которые часто режиссеры, что-либо не успевшие или не сумевшие снять, пытались поручить нам, чтобы залатать дыру. Обычно такое было в конце работы над фильмом, даже в монтажном периоде. Поэтому: «Чтобы было к завтрашнему дню!» Так сняли чуть ли не всю картину режиссеру Юрию Лотоцкому, в которой говорилось о разных маневрах военных самолетов, летящих в строю.

Верхнее ателье долго было почти целиком занято нами. Стоял задник с нарисованным небом, стояла громадная установка с подвешенными на нитях самолетами. Причем подвешены они были за хвосты, носами вниз. Камера тоже стояла поваленная на бок. Это была хитрость, позволявшая мне легче управлять самолетами и одновременно скрыть нити, которые на экране никто не искал за хвостом. Этот способ снимать поваленной камерой мы применили, наверное, первыми. Пользовались им и в дальнейшем.

Одним словом, мы решили тогда довольно сложные задачи. Но больше всего, конечно, было работы по оптической печати. Способствовало обилию работы и ее вполне приличному качеству то, что мы сами выбирали, что делать: только то, что наверняка получится, что будет эффектно выглядеть и, наконец, то, что можно делать без спешки и старательно.



В 1939 году я на некоторое время покинул отдел. Оператор Магид, собиравшийся снять в Крыму небольшую картину «Люди морского дна» о работе водолазов по подъему затонувших кораблей (ЭПРОН)⁶, успел только подготовить съемки технически и снять пробы. И ушел на «Совкино», не хотел упускать подвернувшуюся возможность перебраться в «большое кино». Предложил мне использовать его подготовку и продолжить начатую им работу. Я согласился. Подводных съемок еще никто не делал, если не считать оператора Центральной киностудии документальных фильмов⁷ Леоновича. Аквалангов тогда еще не было.

Леонович построил себе подводный аппарат на штативе и в обычном водолазном скафандре ходил с аппаратом на плече по дну Черного моря. Конечно, на небольшой глубине. Но его аппарат был еще в стадии доработки. Магид же подготовил другое. В Балаклаве ему соорудили «стакан». Это была старая пароходная труба диаметром чуть больше метра и длиной шесть метров. К ней приварили дно, в стенке прорезали иллюминаторы, вставили в них стекла.

Фильм «Люди морского дна»: съемки под водой

⁶ Экспедиция подводных работ особого назначения (ЭПРОН) — государственная организация в СССР, занимавшаяся подъемом судов и подводных лодок.

⁷ Образована в 1927 году в Москве. На студии в разное время работали Д. Вертов, А. Довженко, С. Герасимов, Р. Кармен, М. Ромм, Э. Рязанов и др. Сейчас — Российская центральная киновидеостудия хроникально-документальных и учебных фильмов (РЦСДФ).

Накидали вниз балласт. И «стакан» начал плавать стоймя, открытым концом выступая из воды на шестьдесят-восемьдесят сантиметров. Внутри, естественно, приварили ступеньки и настелили пол. Я взял с собой ассистента, великолепного парня Вадима Томашова, и уехал на пару месяцев в Балаклаву.

Водолазов нам давали только на выходные дни, поэтому каждое воскресенье катер вытаскивал нас и «стакан» к Русалочьему пляжу недалеко от Балаклавы, где мы и начали съемки. Сейчас этот фильм может показаться примитивным, но тогда это был, по существу, первый опыт подводных съемок на нашей студии, а возможно, и в стране. Фильм, впервые показавший зрителю волшебный мир. Дымка, блики солнечного света, колышущиеся водоросли на скалах, проплывающие рыбы, медузы, водолаз со столбиками блестящих пузырьков воздуха, в облегающем скафандре, наклонившись, с трудом преодолевающий толщу воды. И над всем этим мерцающий яркий потолок, за которым иной мир.

Естественно, я увлекся этим материалом и, вернувшись в Ленинград, сразу начал конструировать съемочный аппарат для подводных съемок. Но пошел по другому пути. Я спроектировал водолазный шлем с плоской правой «щекой», на которую крепился полушаровой герметический футляр с камерой «Аймо»⁸. Таким образом, водолаз у меня мог иметь обе руки свободными. Аппарат был соединен со шлемом окошком, через которое, с помощью призмы и окуляра, оператор мог видеть кадр, показания фокусировки, диафрагмы на объективе и метраж снятой пленки. Аппарат приводился в движение электромотором. На шлеме аппарат занимал положение объективом вперед и чуть вверх. От аппарата вверх шли кабель электропитания и трос для того, чтобы можно было поднимать камеру для перезарядки. Оператор мог легко ее отстегнуть и потом пристегнуть обратно.

Шлем и камеру изготовили. Я пошел на медкомиссию, чтобы получить право на спуск под воду. И меня... забраковали. Оказалось, что мои уши не способны вынести даже незначительные колебания давления, которые в скафандре неизбежны. Это было в июне 1941 года. Камера легла на полку в отделе комбинированных съемок. После войны я ее там уже не нашел.

**Стр. 77: Павел Клушанцев на съемках
фильма «Люди морского дна. Подводная
техника». 1939**

⁸ «Аймо» — *Eumoto*, кинокамера для съемки с рук, сконструированная в 1925 году американской компанией *Bell & Howell*. Вмещала 30,5 м пленки (ок. 1 мин при скорости 24 к/с) и была снабжена заводным лентопотяжным механизмом. Самая массовая модель *71-Q* была оснащена револьверной головкой с тремя объективами с разным фокусными расстояниями. Весила камера ок. 3 кг и благодаря компактности стала основным инструментом кинохроники, особенно военной. В 1938 году в СССР начался выпуск копий — камер «КС-4» и «КС-5».





Павел Клушанцев на съемках фильма
«Стрельба на рикошетах». 1944

22 июня 1941 года я находился в Москве, в командировке. Был выходной день, теплый, солнечный. Ходил по ВДНХ. Кругом веселые, нарядные люди. И вдруг, совершенно неожиданно, часов в двенадцать, из репродукторов на столбах раздалось: «Напал враг!..» Война. Первая реакция — скорей домой! На вокзале толпы народа у билетных касс. Все же билет достал и утром следующего дня был дома.

Жили мы тогда уже в Детском Селе (теперь Пушкин) в доме 5 по улице Жуковского¹. Переехали туда в 1938 году по ряду причин. Во-первых, жить вчетвером (в 1936 году у нас родилась дочь Жанна²) в одной комнате было сложно. В Детском Селе же мы выменяли себе две, пусть и небольшие, но отдельные комнатки. Во-вторых, наш дом на Фонтанке, 75, решили капитально ремонтировать, и поэтому семьи из расселяемых квартир временно, на два-три года, подселяли в другие квартиры — уплотняли. К нам вселилось две многодетные семьи, жуткие пьяницы. Жили даже в прихожей. Жизнь стала совсем невыносимой. Но, главное, Надя заболела туберкулезом легких. Мой грех! Ведь я женился с еще недолеченным костным туберкулезом. Ей требовался чистый воздух. Врачи советовали поспешить. Мы выбрали Детское Село.

На работу теперь приходилось ежедневно ездить на поезде. С началом войны жизнь осложнилась. Поездов стало меньше, а пассажиров больше. Вагоны были настолько переполнены, что люди стояли не только в проходах и между скамейками, но и на самих скамейках. Если же втиснуться в вагон не удавалось, то ехали на подножках и даже на буферах вагонов. Мне пришлось освоить все эти варианты, благо был молод — тридцать один год.

Детское Село

¹ В 1996 году улице возвращено название, которое она носила с 1883 по 1920-е годы: Жуковско-Вольнская (по имени лейб-хирурга Ф. Жуковского-Вольнского). Дом, в котором жили Клушанцевы, не сохранился.

² Жанна Павловна Клушанцева (р. 1936). Окончила географический факультет СПбГУ, работала во ВСЕГЕИ. С 1960 по 1998 год работала на «Леннаучфильме» ассистентом режиссера. Вышла замуж за режиссера студии Г. Улдукиса. Живет в Санкт-Петербурге.



Дом семьи Клушанцевых в Пушкине.

1938–1941

Объявили мобилизацию. Я тоже получил повестку. Простился с матерью, женой, дочерью и явился на призывной пункт. Вызывали по списку. В первый день до меня очередь не дошла, отпустили на ночь домой. На второй — отправили в военкомат, где мне сказали, что я буду в запасе, младшим лейтенантом какой-то технической специальности. Кажется, по линии фотографии. Отпустили домой. Видимо, в военкомате я числился как неполноценный, так как с шестнадцати до двадцати пяти лет болел костным туберкулезом и поэтому в свое время не был призван в армию. К тому же я много работал на военно-учебных фильмах.

Очевидно, они посчитали, что в тылу я принесу больше пользы, чем на фронте. Было стыдно не пойти воевать в такой сложный для страны момент, но успокаивало то, что произошло это не по моей просьбе, так решило начальство.

На студии все изменилось. Часть работников, молодых и здоровых, отправили рыть противотанковые рвы куда-то под Лугу. Остальные должны были готовить студию к эвакуации. Мне поручили паковать все имущество моего ребенка — отдела комбинированных съемок. Этим я поначалу и занялся, но параллельно успел еще снять несколько комбинированных кадров для фильма «Ликвидация поражений от фугасной бомбы», показывающего жителям города, какого масштаба возможны разрушения. Это было еще до начала бомбежек. Снимал методом дорисовки. За эту картину мы получили благодарность.



Наблюдательный пункт на Ижорском заводе. Фотограф: Давид Трахтенберг. 1942

Между тем немцы быстро продвигались к городу. Стало ясно, что из Детского Села надо перебираться обратно в Ленинград. Мы с Надей стали понемногу, по дороге на работу, перевозить к Надиной тете самое необходимое. А вот перевозить мою мать и нашу дочь пришлось буквально контрабандой, так как была введена система пропусков и в поезда пускали только работающих в Ленинграде. Тем не менее вечером, в темноте, воспользовавшись давкой при входе в вагон, мы протолкнули перед собой обеих. Квартиру заперли. Там осталось почти все наше имущество. Когда через несколько дней мы с Надей поехали в Детское Село, чтобы купить хоть немного картошки и прихватить еще что-нибудь из оставшихся

Ленинград



**Воронка от бомбы во дворе киностудии
«Лентехфильм». Фотограф: Владимир
Гребнёв. 1941**

³ С 17 сентября 1941 года по 28 февраля 1942 года Павел Клушанцев вел дневник; в 1993 году он сделал его машинописную копию, снабдил ее комментариями и озаглавил «Первая зима блокады (дневник блокадника)».

⁴ «28.XI.1941. Даже то, что положено, нельзя получить. Дают заменители. Вместо крупы — картофельную муку 1:1 или яичный порошок 1:¼, вместо мяса — шпик 50%, да и того нет. Самое главное, крупы до сих пор мы не получили даже за вторую декаду. Едим супы, и те одна вода и в сильно ограниченном количестве. Хлеба получаем 125 г на иждивенцев и детей и 250 г на рабочих. Я лично ем хлеба не более 100 г в сутки, остальное Жанна. Я стал есть желатин, снятый с пленки, в виде желе с горчицей... // Пояснение к записи 28.XI.1941. „Желатин, снятый с пленки“ — в то время ели все, что могло перевариться в желудке и дать хотя бы какое-то ощущение сытости. Звук в то время записывался оптическим способом (записи на магнитной пленке тогда еще не было). Пленка, на которой писался звук, ничем не отличалась от той, на которой снималось изображение. Только чувствительность ее была меньше. Записанный звук после проявки и фиксирования выглядел как тонкая зубчатая линия по краю пленки, занимающая не более трех процентов площади. Эмульсия, которой покрыта пленка, как известно, состоит из желатина, содержащего бромистое серебро. После проявки и фиксирования фонограммы оставался чистый желатин, содержащий всего два-три процента серебра, что совершенно безопасно для человека. Я брал негатив фонограммы, размачивал его в воде и, когда желатин набухал, соскабливал его ножом. Его клали в воду и варили прекрасное желе» (П. Клушанцев. *Первая зима блокады*).

вещей, немцы были уже совсем рядом и обстреливали город прямой наводкой. Мы до ночи просидели в подвале и уже в темноте, прибежав на вокзал, обнаружили стоящий под парами поезд, вот-вот готовый отойти от перрона. И совершенно пустое здание вокзала. Как оказалось потом, все руководство города с семьями бежало в Ленинград, оставив шестьдесят тысяч жителей на произвол судьбы. Им запрещено было без особого разрешения покидать город, чтобы не создавать паники. Говорят, все они были потом либо уничтожены, либо угнаны в Германию на принудительные работы. Мы же успели уехать этим последним поездом. Ехали лежа на полу, так как снаряды рвались метрах в пятидесяти от вагонов.

На студии, как и всюду, заработала система гражданской противовоздушной обороны (ПВО), я был назначен начальником службы наблюдения и связи. На крыше студии построили вышку для наблюдателя, оттуда был виден весь Ленинград. В моей команде было пятьдесят два человека, в основном женщины. Дежурили тремя командами по очереди, сутки раз в три дня.

Началась эвакуация матерей с малолетними детьми. Надю уволили, записали ее с Жанной в список, назначили день выезда, номер поезда, вагона, но... Немцы перерезали последние железные дороги, по которым еще можно было уехать. Началась блокада³.

«Ленфильм» выехать успел. «Техфильм» остался в городе. Студия перешла на блокадный режим. Снимали совсем немного, в основном хронику.

Начались обстрелы, бомбежки, а затем и голод. Транспорт ходил плохо, а к зиме и вовсе перестал ходить. Поэтому те, кто жил далеко от студии, предпочли вообще не ходить домой и жили на студии. Многие жили дома, но приходили на студию для дежурств. Я в свободное от службы наблюдения время возился с аппаратурой в своем отделе.

Но силы таяли, и в январе 1942 года я, не выдержав голода, слег с дистрофией третьей степени⁴. Надя на саночках отвезла меня в стационар около завода «Большевик». Двенадцать километров пешком в один конец и потом столько же обратно домой. Хрупкая, измученная женщина! Сама больная. У нее снова открылось кровохарканье. Как она смогла это сделать, мне и сейчас непонятно. Но она меня дотащила и спасла мне жизнь. До сих пор я в неоплатном долгу перед ней.

Я пролежал в стационаре месяц и смог хоть немного ходить. Там до меня дошел слух, что вновь началась эвакуация из Ленинграда. Я решил ехать. Конечно, страшно не хотелось покидать город, в котором прошла вся моя жизнь, где столько пришлось пережить, но я боялся за Надю и Жанну. Весну им не пережить, да и мне тоже. Город вымирал. Ежедневно умирало по двадцать тысяч человек. Я обратился за помощью в дирекцию студии, и меня поставили в список небольшой группы, которая при первой возможности будет эвакуирована.

Служба в гражданской ПВО

Блокада

Дистрофия

Нас отправили 28 февраля. Уезжали втроем. Мать ехать отказалась, считая, что дорогу ей не выдержать. Поэтому уезжал я с тяжелым чувством, понимая, что больше не увижу ее. И она, и ее братья не пережили блокаду.

Хорошо помню наш отъезд. Сначала целый день мерзли на вокзале в ожидании отправки. Небольшой дачный поезд, битком набитый людьми и вещами. Поехали только ночью. Ехали с бесконечными остановками, потому что двигаться можно было только тогда, когда в небе не было немецких самолетов. До Борисовой Гривы на Ладожском озере добирались более суток. Затем пересадка на машины. Ночь. Темно. Люди бегут к стоящим грузовикам, кидают вещи в первую попавшуюся машину, с трудом влезают туда сами. Надо торопиться, так как днем через озеро ехать нельзя — немцы увидят. Едем. Дорога по замерзшему озеру узкая, по бокам высокие сугробы. Движение одностороннее. В нескольких десятках метров слева идет встречная дорога. По обеим все время идут машины. Наш водитель, видимо, смертельно устал. Заснул за рулем. Машина врезалась в сугроб. Пока ее вытаскивали, прошло время. На берег выбрались последними. Поезд на путях стоял уже готовый к отправке, все вагоны полны людей. С трудом удалось втиснуться в один из них. Это был обычный товарный вагон, только в нем сделаны нары и посередине стоит печурка. Вещи лежат на полу. На них спят женщины и дети. Мужчины спят на нарах. Ехали несколько дней. На вокзалах нас подкармливали. Давали по поварежке каши каждому и хлеб.

В поезде я заболел, и мы вынуждены были всей семьей сойти в Ярославле. Недалеко от этого города, в деревне Зайково⁵, жили родные наших друзей Коробковых⁶. Добирались туда сначала пассажирским пригородным поездом, а потом двадцать километров на санях через лес. Наши вещи, я и Жанна — на санях, а хозяин и Надя шли рядом пешком. В деревне нас встретили радушно. Щедро кормили. Вела нас местная врач. Мы прожили там два месяца.

Эвакуация

⁵ Деревня Зайково Большесельского района Ярославской области.

⁶ Илья Алексеевич и Нина Федоровна Коробковы — друзья Клушанцевых, соседи по коммунальной квартире в Пушкине. Илья Алексеевич (1910–1970) — палеонтолог, с 1961 года заведующий кафедрой палеонтологии в Ленинградском государственном университете.

Окрепнув, я связался со студией в Ленинграде, с нашим Главком, и оформил свой перевод в Новосибирск. Мы добрались туда в конце мая 1942 года.

Начали работать на кинофабрике «Сибтехфильм»⁷. Надя — мультипликатором, я — оператором. Студия была небольшая. Если память не изменяет, там работало несколько операторов-хроникеров, был управленческий аппарат, кинолаборатория и гараж. Прибывшие из Ленинграда и Москвы режиссеры, операторы, звукооператоры и мультипликаторы образовали довольно мощный коллектив, который стал выпускать военно-учебные, документальные и научно-популярные фильмы. Во главе студии стоял весьма энергичный директор Мордухович. Он помог нам всем разместиться по частным домам местных жителей (первое время по приезде в Новосибирск мы жили в одной из комнаток отдела снабжения студии). Жанну устроили в детский сад. Через некоторое время администрация студии получила и распределила среди желающих участки земли под огород. Мы тоже получили десять соток. Выращивали там картофель, овощи и даже просо. Топливо на зиму зарабатывали разгрузкой вагонов с углем и вытаскиванием на берег Оки бревен, прибывших плотами из тайги. Получили пайки ИТР⁸. Одним словом, жизнь более или менее наладилась.

Где-то в начале 1943 года из Москвы прислали несколько ящиков — трофеи, взятые в процессе военных действий. Сказали, что это какая-то съемочная аппаратура. Предложили разобраться. Может быть, пригодится. Распаковать и разобраться предложили мне. Я вскрыл ящики. Там лежали, завернутые в промасленные страницы немецких журналов, детали сложного оптического прибора. Никакого описания или руководства не было. Только электрическая схема. Тем не менее я довольно быстро сообразил, что это так называемая цейтлупа, или «лупа времени», кинокамера для сверхскоростной съемки (до полутора тысяч кадров в секунду). Я о ней раньше кое-что слышал, но никогда не видел. И, насколько мне известно, до этого ее в Советском Союзе не было.

Ясно было, что для научно-популярного и учебного кино этот аппарат может очень пригодиться. С его помощью можно снять и потом увидеть на экране

Новосибирск

«Сибтехфильм»

⁷ Новосибирская киностудия научных и учебно-технических фильмов «Сибтехфильм» была образована в 1929 году, в 1948 году присоединена к Свердловской киностудии

⁸ ИТР — инженерно-технический работник. Рабочие и ИТР получали пайки большие, чем служащие

Цейтлупа и фильм «Стрельба на рикошетах»



любое действие, замедленное в шестьдесят раз. Это позволяет изучить процессы, протекающие так быстро, что человек просто не может, не успевает разобраться в том, что произошло. Из литературы я знал, что аппаратура эта своеобразна⁹. Пленка в ней движется не толчками, как в обычных камерах, а непрерывно. Экспонирование, требующее хоть и малого, но все же времени, достигается тем, что изображение, даваемое объектом, «бежит» какое-то время вместе с пленкой. Это происходит благодаря системе бегущих зеркал, расположенных на внутренней стороне огромного тяжелого маховика. Он разгоняется электромотором заранее, а в нужный момент включается электромагнит, «прилепляющий» барабан с пленкой к механизму вращающегося маховика, который увлекает за собой пленку. Полная кассета (шестьдесят метров) приходит за полторы-две секунды.

Когда я освоил все это, настало время делать пробы. Я воспользовался остатками пленки, которую операторы сдавали после съемок и которая

⁹ Первая цейтлупа была сконструирована во время Первой мировой войны немецкой фирмой *Ermetall* (впоследствии — часть *Zeiss Ikon*). Попадающий в аппарат луч, отражаясь от плоского зеркала и от многогранного вращающегося зеркального барабана, падает на быстро и непрерывно движущуюся пленку, скорость которой согласована со скоростью вращения барабана.

в изобилии лежала невостребованной на складе студии. Снимал падение бильярдного шара в воду, бросок водой на статуэтку, пробивание пулей электролампы и тому подобные вещи. Получалось очень интересно. Аппарат был освоен. И тут представился прекрасный случай использовать «лупу времени» в деле. Анци-Половскому, который также работал теперь на «Сибтехфильме», «спустили из Москвы» задание снять военно-учебный фильм «Стрельба на рикошетах»: инструкцию артиллеристам, как стрелять из орудия, чтобы снаряд взрывался не на земле, а в воздухе на высоте нескольких метров и поражал большую площадь осколками. Снимать нужно было в основном моменты падения снаряда, его рикошетирующее, полет вверх и падение осколков.

Мы выбрали на полигоне место, подходящее по рельефу. Метрах в тридцати от предполагаемого падения снаряда соорудили защитное сооружение для себя и камеры. Теперь необходимо было решить проблему своевременного включения съемочного аппарата. Так как снаряд летит от гаубицы, находящейся от нас за два километра, несколько секунд, а пленка в камере проходит за две секунды, то включать аппарат нужно за полсекунды до прилета снаряда. По предложенной мною схеме была изготовлена довольно примитивная, но вполне оправдавшая себя система. Из старого будильника вынули анкерный узел, заменив его осью с крылышками. Ось вращалась с такой скоростью, что минутная стрелка обегала циферблат примерно секунд за восемь. Перед съемкой ее ставили на ноль (двенадцать часов). Там ее удерживал запор, открываемый электромагнитом. Стрелка, побегав, ударялась о контактную пластинку, а та, через реле, включала аппарат на съемку.

На гаубице было свое приспособление. Это были две контактные пластинки с вставленным между ними деревянным клинышком. При выстреле откатом ствола орудия клин выдергивался, контактные пластинки замыкались. От них до нас был протянут телефонный провод и подсоединен к будильнику. Замыкание пластинок открывало у будильника затвор. Таким образом, при выстреле в то же мгновение пускалась стрелка, которая через



Стр. 88: Павел Клушанцев в защитном сооружении на съемках фильма «Стрельба на рикошетах». 1944

Стр. 89: На съемках фильма «Стрельба на рикошетах». 1944

заданное время включала аппарат. Заданное время определялось положением контактной пластинки на циферблате и выяснялось просто путем нескольких пробных выстрелов. Режиссер командует по телефону: «Приготовились!». Я разгоняю маховик «лупы» до нужной скорости, следует команда режиссера: «Огонь!». Через секунду на будильнике побежала стрелка, значит, снаряд полетел, через пару секунд стрелка коснулась пластинки и мгновенно пошла пленка. Через полсекунды перед нами рвется снаряд; облачко белого дыма и полоса пыли, поднятой осколками. Аппарат медленно останавливается.







**Стр. 90–91: На съемках фильма
«Стрельба на рикошетах». 1944**

Взрыв снят. На экране снаряд появляется в кадре, снижается, скользит метра три по земле, летит снова вверх, взрыв, осколки. Все снято автоматически.

Так было снято много падений снарядов на разных грунтах, на воде, на разных углах падения. Сняли и выстрел из пушки — видно, как снаряд вылетает из ствола и улетает вдаль.

Благодаря этим съемкам фильм получил очень высокую оценку. После него я уже сам, без режиссера, снял короткометражку, в которой показал возможности «лупы времени»¹⁰. После войны привез «лупу» в Ленинград. Но там

¹⁰ «Лупа времени» (1944).

я уже занялся режиссерской работой, а аппарат попал в руки неряшливых людей. Они умудрились пережечь регулирующие реостаты на пульте и еще что-то в системе зеркал на маховике. Так этот удивительный аппарат, имевшийся в нашей стране в единственном экземпляре, погиб. И, что особенно обидно, никого, кроме меня, это не взволновало.

Второе мое «деяние» за три года работы в Новосибирске, о котором стоит рассказать, — скорее, «техническая шутка».

Я снимал с режиссером Каростиным¹¹ одночастевку «Чем заменить мыло». Время было военное, жизнь трудная. Мыла, в частности, или нет, или его трудно достать. Вот наша картина и показывала разные растения, которые при определенной обработке могут давать растворы, сходные с мыльной водой, и в какой-то мере заменяют мыло.

Но картина черно-белая, а для лучшей узнаваемости растений, конечно, требовалось цветное изображение. Режиссер был в отчаянии.

Существовавшая в то время в мире система цветного кино, так называемая двухцветка¹², была весьма несовершенна и требовала освоения совершенно новой и сложной технологии. Поэтому у нас в стране не торопились с ее внедрением. В Новосибирске вообще о цветном кино еще ничего не знали. В Москве и Ленинграде знали, но не применяли. Кроме как-то с трудом снятой «Груни Корнаковой»¹³.

Я решил попробовать. Достал две пленки. В качестве «синечувствительной» взял просто позитивную пленку. В качестве «красночувствительной» взял появившуюся тогда инфракрасную, по-моему, она так называлась. Подобрал аппарат, который пропускал по каналу две сложенные пленки, сложил их вместе и зарядил в кассету. Снял цветной рисунок наших растений. Проявил и отпечатал в кинолаборатории обычным способом. Потом у себя дома отвирировал¹⁴ оба позитива в обычной бачке для проявки пленки. Один в красный, другой — в синий цвет. Монтажница мне их аккуратно склеила, наложив один на другой. Проверили на проекторе.

Фильм «Чем заменить мыло»: цветное кино

¹¹ Михаил Степанович Каростин (1895–1991) С 1947 года — режиссер киностудии «Центрнаучфильм».

¹² Двухцветный способ, или бипак (*bipack*) — технология съемки с использованием двух кинопленок, лежащая в основе многих ранних систем цветного кино, таких как *Prizma*, *Multicolor*, *Cinecolor*. Две пленки складывались эмульсиями друг к другу. Ближайшая к объективу (фронт-фильм) была ортохроматической (чувствительной к сине-зеленой составляющей спектра). Для точного цветоделения на эмульсию фронт-фильма наносился фильтрующий состав, так что на панхроматическую дальнюю пленку (рюк-фильм) действовал только красный свет. Отсутствие в арсенале «Сибтехфильма» такой специально обработанной пленки Павел Клушанцев компенсировал, используя инфракрасный рюк-фильм.

¹³ 1936, Межрабпомфильм, реж. Н. Экк, операторы Ф. Проворов, Г. Рейсгоф, в ролях В. Ивашева, В. Баталов. Первый советский цветной фильм.

¹⁴ Вирирование (тонирование) — окраска негатива в тот или иной цвет. Позитив с фронт-фильма (содержащий информацию о сине-зеленой составляющей света) нужно было окрасить в оранжево-красный цвет, а позитив с рюк-фильма — в сине-зеленый. В системах наподобие *Cinecolor* позитив изготавливался по-другому. Сначала изображение печаталось с двух цветоделенных негативов на специальной двухсторонней киноплёнке (дипо-фильм), а уже затем ее стороны вирировались в нужные цвета. Естественно, у Павла Клушанцева такой возможности не было.

Проходит. Каростин поставил этот «шедевр» в самом конце картины и поехал в Москву. Говорил, что при просмотре, когда после черно-белых кадров, вдруг вспыхнули яркие краски букета цветов, все ахнули. Захудалый Новосибирск, военное время, вдали от Москвы и — цветное кино! Такой вот был фокус.

Вскоре после войны появилась новая система цветного кино — «трехцветка»¹⁵, гораздо более простая и более совершенная в смысле цветопередачи.

Закончить описание моих творческих деяний на «Сибтехфильме» хочу рассказом о моей, так сказать, «режиссерской пробе пера».

Дело в том, что большие простои между картинами и обилие на складе остатков пленки толкнули меня на попытки сделать небольшие самостоятельные работы. Я снял три стометровые картинки. Две из них были шаржами на учебные фильмы и высмеивали тогдашнюю продукцию студии. Третья юмореска была посвящена жизни самой студии. Летом жизнь студии протекала в основном во дворе. Я становился со своим аппаратом где-нибудь в уголке двора и с помощью длиннофокусного объектива незаметно от людей снимал разные сценки. Все три картинки я показывал на студии. Смотрели с удовольствием, много смеялись. Картинки, конечно, были просто шутками, но тем не менее именно с них начался мой постепенный переход к режиссуре.

«Режиссерские пробы пера»

¹⁵ В 1939 году немецкая компания *Agfa* разработала цветную кинопленку с трехслойной эмульсией *Agfacolor*. После войны много такой пленки оказалось в СССР, что послужило основой для создания советской цветной системы «Совкоolor»



Павел Клушанцев на съемках фильма

«Метеориты». 1947

Война шла к концу. Я стал задумываться о возвращении в Ленинград, хотя Мордухович очень уговаривал меня остаться у него. Однако об отказе от возвращения домой, в родной город, не могло быть и речи. Но было одно юридическое препятствие. Чтобы получить билет в Ленинград, надо было прежде получить в Новосибирске пропуск, а он давался только тем, кто предъявит справку, присланную из Ленинграда, что у него там сохранилась его бывшая жилая площадь. Таковой у нас тогда не было. Я решил побывать в Ленинграде, чтобы разведать ситуацию на месте. Это был апрель 1945 года.

Я добился командировки в Москву, уже не помню, с какой целью. Приехав в Москву, тут же отправился на вокзал и немедленно уехал в Ленинград. Для одинокого командировочного это было возможно. Явился на студию. Встретили прекрасно. Окружили, расспрашивали, звали поскорей возвращаться со всем. Но с жильем никто помочь не мог. Это была проблема. Город был сильно разрушен. Тем не менее по договоренности с дирекцией «Лентехфильма» меня оформили в штат как вернувшегося на прежнее место работы. С тем, чтобы в Новосибирске я задним числом оформил увольнение по собственному желанию.

Вернулся в Новосибирск. Мордухович был возмущен и обижен тем, что человек, к которому он так хорошо относился и надеялся оставить у себя, поступил так коварно и уходит, но отпустил. Уход был оформлен, нужен был пропуск. Надя была беременна, подходило время родов. Надо было срочно что-то придумать. И я придумал. Я стал часто заходить в Новосибирский горсовет, где сидели молодые женщины. Болтал, шутил с ними. Понемногу вошел

Возвращение в Ленинград

в доверие. Пообещал сделать хорошие фотографии. Их это обрадовало. Фотографии понравились, и в результате пропуск был у меня на руках. В него были внесены я, моя жена Надя, дочь Жанна и сын Михаил¹, который еще не родился.

1 июня 1945 года Надя родила сына, строго по записи в пропуске. Месяц ушел на сборы, и где-то в конце июня мы выехали в Ленинград. Добирались несколько дней. Вагон холодный, разбитый. Ребенку месяц. По ночам Надя стирала в туалете пеленки, а я сушил их, держа в руках за открытым окошком коридора. Намучились. Но наконец добрались.

Своего жилья не было, но были родственники. Поехали к тете Зине², которая жила на Пантелеймоновской улице (теперь улица Пестеля) в огромной коммунальной квартире. Вскоре сюда же приехала из эвакуации сестра тети Зины с дочерью и двумя внуками, а потом еще двое родственников, не имеющих «пока» в Ленинграде своей жилплощади. Так что вскоре нас оказалось одиннадцать человек на двадцати метрах площади. Пришедшие домой поздно добирались до своего угла, перешагивая через лежащих на полу.

Вернувшись на студию, я начал восстанавливать цех комбинированных съемок, который в мое отсутствие не работал. Еще в последние месяцы нашей жизни в Новосибирске я много сидел за чертежами, чтобы сразу по возвращении в Ленинград начать изготавливать настоящую машину оптической печати с единым приводом на оба аппарата. Чертежи закончил еще зимой. Теперь надо было начинать работу. Но одновременно необходимо было срочно решать жилищную проблему. Долго жить у тети Зины в набитой мебели и людьми комнате было невозможно. В Пушкине наше жилье уже не существовало, да я и не хотел туда возвращаться. Город был чудовищно разрушен, еще не полностью разминирован. К тому же появилась возможность получить, хотя бы временно, комнату в Ленинграде. У тетизининой племянницы в доме на улице Писарева³ было две смежных комнаты в большой коммунальной квартире. Одна была почти в порядке, а вторая — сильно разрушена

¹ Михаил Павлович Клушанцев (р. 1945). Инженер. Окончил Ленинградский институт авиационного приборостроения. С 1994 года живет в США

Квартирный вопрос

² Зинаида Николаевна Тиц, жена Ивана Павловича Тица, старшего брата матери, чиновника, который умер в блокаду.

³ Улица Писарева, дом 5, квартира 4 — здесь Клушанцевы прожили как временные жильцы без права на площадь до 1953 года. В 1953 году им выдали комнату в квартире 6 дома 137 по Невскому проспекту, и только в 1958 году — отдельную квартиру — квартира 61 в доме 69 по улице Седова: «31 кв. м со всеми удобствами». С 1977 по 1999 год Клушанцевы жили по адресу бульвар Красных зорь, дом 5, квартира 38.



**Стр. 98: Павел Клушанцев на съемках
фильма «Полярное сияние». 1946**

**Стр. 99: Кадр из фильма «Полярное
сияние». 1946**

А буквально через несколько дней он сделал мне новое предложение. Имелся сценарий одночастевого общезэкранного фильма «Полярное сияние», написанный неким Сильвестровым. Никто не знал, как его снимать. Нужна либо сплошная мультипликация, но это будет грубо выглядеть, либо сложные комбинированные съемки, которые, кроме меня, никому сделать не под силу. «Вот, — сказал мне Братуха, — и проявите там все свои способности». Я, конечно, согласился. Сценарий был совершенно непригоден для работы. Братуха сказал: «Делайте по-своему, но официально, в титрах, сценаристом будет Сильвестров. Сценарий оплачен».

**Фильм «Полярное сияние»:
мигающие звезды, полярное
сияние, северные пейзажи**





Я создал себе маленькую, но дружную группу. Я — режиссер, Лаврентьев — оператор, Семен Идельсон — директор, Аня Ивантер — ассистент режиссера. Художником я взялся работать сам. Продумав всю технологию производства фильма, поставил условие: дать нам в полное владение один из двух малых павильонов, постоянного осветителя, постоянного рабочего-плотника. И не вмешиваться в нашу работу. Сделаем фильм — покажем. Братуха мне верил, поэтому согласился. Мы начали работу.

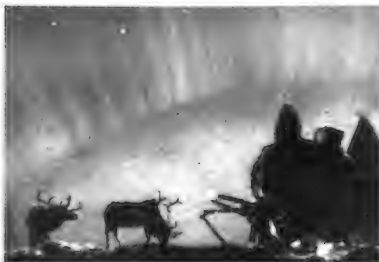
Прежде всего необходимо было решить две задачи. Во-первых, создать «природу Севера», во-вторых, создать ночное небо и на нем различные формы полярного сияния, при этом в движении. Тут мне, между прочим, помогло то, что в блокаду, во время ночных дежурств на вышке, когда город был погружен в тьму, я не раз видел в северной стороне, над Охтой, полярные сияния разных форм.

Начинать следовало с решения вопроса, каким способом будем имитировать полярное сияние. От этого зависел масштаб макетов природы и неба со звездами. В Арктическом музее отобрали и скопировали фотографии с изображениями различных северных пейзажей с заснеженными скалами, прибрежными поселками, кораблями на рейдах, скудной растительностью. Там же ознакомились с разновидностями полярных сияний.

Затем сконструировали и построили «комбайн», который мог бы создавать необходимый эффект сияния. Это был стол, на который ставились макеты северных пейзажей. За ним стояло «небо» из туго натянутой на раму белой бумаги. Бумага была белой потому, что на нее должен был падать свет, изображающий сияние. А там, где «небо» не освещалось, оно казалось почти черным. Но чуть светлее гор на макете. В бумаге «неба» прокололи дырочки разной величины — звезды. За «небом» — подвешенная рама с беспорядочно натянутыми нитями. При медленном движении рамы нити то тут, то там перекрывают дырочки, и звезды мерцают. Ну а за рамой с нитями в шести метрах находился прожектор, освещающий «небо» сзади, причем

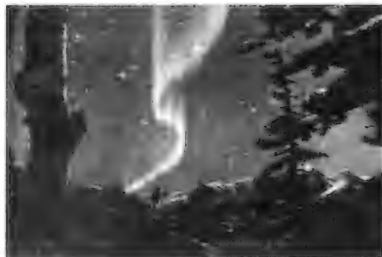


Кадры из фильма «Полярное сияние».
1946



для равномерного освещения между проектором и «небом» была натянута калька.

Эффект сияния создавался подсветкой «неба» снизу через узкое длинное зеркало. Оно отражало свет прожектора вверх под очень острым углом. На пути света было три приспособления, превращающих ровное освещение в струистое, вырастающее и угасающее, меняющее форму. Струистость достигалась медленно движущимися навстречу друг другу стеклами самого низкого качества, волнистыми. Они разбивали свет на струйки. Эффект угасания и возрастания освещенности давал валик, на котором в беспорядке были



Кадры из фильма «Полярное сияние».
1946



наклеены комки рыхлой ваты. При медленном вращении валик давал меняющиеся формы теней. И, наконец, формы, ограничивающие сияние, достигались просто картонными кашетами, которые вырезали из луча прожектора нужный участок. Все эти приспособления и рама «мигания звезд» приводились в движение шнурами, сходящимися на маленькой лебедке, и двигались всегда плавно и с любой скоростью.

Размер нашего «неба» был небольшой, примерно метр на полтора. Это определило и все остальное. Макеты также должны были быть очень маленькими. Малый размер объектов съемок требовал, для резкости на нужную

глубину, очень сильного диафрагмирования объектива, что, в свою очередь, диктовало очень замедленную съемку, не более одного кадра в секунду. Макеты мы изготавливали (наше изобретение) из подкрашенного в разные тона расплавленного парафина. Когда он остывал, из него простым ножом вырезались необходимые формы.

Иногда на первом плане, перед макетом, ставилось стекло с нарисованным на нем силуэтом. Это мог быть корабль, дерево или что-либо другое. Для оживления кадров применяли мы и вторые экспозиции. Так, был кадр, в котором для демонстрации древнего понимания сияний мы сняли, как сполохи света постепенно превращаются в сражающихся рыцарей в блестящих латах. Тут работали актеры-фехтовальщики, которых мы снимали сквозь стекло, замазанное вазелином. Один край стекла был почти чист, другой — сильно замазан, силуэты людей сквозь него были размыты. Стекло двигалось, и формирование силуэтов людей из бесформенных пятен в отчетливые фигуры и обратно происходило постепенно.

Почти все объекты съемок и почти вся техника, которую мы применяли, были сделаны в нашем ателье, нашими руками. В мультицехе делались только заготовки для мультипликации, без которой, конечно, было не обойтись.

Картину закончили. Она получилась не в одну часть, как планировалось, а в полторы. Сценарий я сильно переделал; вторая часть позволила в титрах поставить двух авторов сценария. Режиссером значился я, оператором — Лаврентьев, хотя снимали мы на равных по моим разработкам. На студии картину приняли «вне категории», то есть лучше, чем первая категория. В Москве дали первую. А я дал Братухе основание и дальше предоставлять мне режиссерскую работу.

Наступил новый этап моей деятельности — авторство и режиссура.





№ 1 "Северное сияние"
... ВЕСЬ МИР ХОЧУ ОБНЯТЬ Я!

«Клушанцев. Весь мир хочу обнять я».
Дружеский шарж на Павла Клушанцева.
1946

К сожалению, фильм «Полярное сияние» не только стал для меня экзаменом на право самостоятельно делать картины, но и сыграл в моей жизни роковую роль.

Уже после того как картину размножили и разослали по прокатным конторам, из Москвы пришло суровое письмо. Возмущались тем, что в фильме говорится: «Тайны полярных сияний разгадал и дал им физическое объяснение норвежский ученый Штермер». Неужели наши советские ученые не внесли никакого вклада в разгадку этого явления природы? Налицо полное пренебрежение престижностью отечественной науки, типичный космополитизм... и так далее. В письме предлагалось изъять из всех экземпляров фильма эту вредную фразу, дискредитирующую нашу страну. Пришлось срочно переозвучить порочную мысль, заменив имя Штермера общей фразой: «...ученые разгадали...»

Копировальная фабрика отпечатала в нужном количестве кусок картины с новой фонограммой, и во все прокатные конторы разослали эти вставки с предписанием от такого-то до такого-то старта старое вырезать и вклеить новое. А на меня на много лет повесили ярлык «космополит». Я стал в глазах руководства человеком идеологически неустойчивым, чуждым патриотизма, человеком, которому нельзя полностью доверять.

К этому времени Братуху на посту директора студии сменил Чигинский⁵, человек очень умный, талантливый режиссер, но в силу некоторых черт своего характера плохой директор. Его «царствование», к счастью недолгое, было для студии разрушительным. Под предлогом инакомыслия со студии изгонялись талантливые люди, такие, например, как Николаи⁶. Чигинский сразу усмотрел в ярлыке, навешенном на меня, хорошую возможность убрать с дороги еще одну фигуру, способную подорвать его авторитет. Он несколько лет держал меня «в черном теле», в состоянии постоянной неуверенности в своем будущем. На одном из общих собраний он сказал такую фразу: «Пока среди нас есть клушанцевы, надо быть бдительными».

Обвинения в космополитизме

⁵ Андрей Александрович Чигинский (1904–1978).

⁶ Владимир Николаевич Николаи (1897–1971).
С 1933 года работал на студии «Леннаучфильм»
Заслуженный деятель искусств РСФСР (1959).

Меня спасало только то, что среди картин, включенных в план студии, всегда были такие, которые можно было снять только путем технически сложных или комбинированных съемок. Кроме меня, никто за эти картины не брался. А я брал и делал. Поэтому меня «терпели». В таком положении «крепостной актрисы» я проработал несколько лет.

Что касается цеха комбинированных съемок, то он продолжал работать. Я по-прежнему считался его техническим руководителем. Начальником был Кресин. Тот самый Кресин, который одно время, перед войной, был заместителем директора студии, а до этого, работая на разных руководящих должностях, очень много сделал для становления советской кинематографии. К нам в цех он пришел из-за того, что постарел и более крупная работа была ему уже не под силу. Работать с ним было легко и приятно. Он очень помог цеху. Благодаря ему к нам стала поступать новая техника. По моим чертежам были изготовлены новый большой станок для дорисовки и других станковых работ, машина оптической печати с удобной регулировкой и электромеханическим приводом для обоих аппаратов и множество более мелких технических приспособлений. В цеху (кстати, цехом отдел комбинированных съемок стал называться как раз при Кресине) появились две великолепные художницы-кукольщицы и макетчицы — Миронова и Гладкова. Когда было закончено новое здание студии, параллельное проспекту Обуховской обороны, цех переехал туда, на четвертый этаж.

К сожалению, в то же время цех стал постепенно терять свое значение в жизни студии. Основная причина — в кадрах. Кресина не стало, умер и Щепетков. Мы с Лаврентьевым, в сущности, тоже ушли из цеха. Хотя все мои картины были основаны на комбинированных съемках, делал их я вне цеха. Все технически сложные съемки готовились и проводились работниками моей съемочной группы. Лишь изредка кое-какие мелочи я поручал снять цеху. В основном, цех стал работать на машине оптической печати, реже снимая макеты или делая другие несложные работы.

Но я несколько забежал вперед.

Обновление цеха комбинированных съемок

После «Полярного сияния» моей следующей картиной стали «Метеориты». На этот раз сценарий написал я сам, с учетом опыта предыдущей картины и новых возможностей.

Основным в технике ее съемки был разработанный нами с Лаврентьевым люминесцентный способ съемки, без которого фильм просто не мог быть сделан. Впоследствии этот же способ лег в основу и другого моего фильма, «Вселенной».

В те годы на студиях страны кроме основной работы, велись и исследовательские, так называемые НИРы⁷. Надо было послать в Москву, в Главк заявку с описанием проблемы и обоснованием полезности работы, краткое описание действий и смету на расходы, включающую и зарплату. Мы с Лаврентьевым провели несколько таких работ, заполняя ими промежутки между картинами. Но все они не были связаны с конкретными фильмами, в отличие от люминесцентного способа.

Идея родилась у Лаврентьева. Он узнал, что в одном из московских клубов на сцене показывают фокусы с применением особых красок, которые светятся, если на них направить луч ультрафиолетового света. Этот свет невидим для наших глаз. Некоторые источники света, например ртутные лампы, кроме света видимого, излучают и ультрафиолетовый. Существуют особые черные стекла, пропускающие ультрафиолетовый свет, задерживая свет видимый. Если такое стекло поставить перед ртутной лампой, то в комнате будет темно, а предметы, окрашенные светящимися красками, будут видны. На этом и были основаны «чудеса», которые показывали в Москве. Лаврентьев побеседовал с московским «фокусником», покопался в литературе, съездил в Институт оптики⁸, завязал связи с электриками и зеркальной фабрикой. Там варили самые разные стекла. Потом по нашему заказу они сварили черные стекла.

Фильмы «Метеориты» и «Вселенная»: НИРы, люминесцентный способ, черный свет, покадровая съемка, макеты небесных тел

⁷ НИР — научно-исследовательская работа

⁸ Ленинградский институт точной механики и оптики (ЛИТМО).



Лаврентьев был человеком изобретательным в смысле идей, но совершенно беспомощным в плане их осуществления. Поэтому все организационные дела лежали на мне. А проблем было много. Приходилось самим доставать химикаты, необходимые для варки черного стекла. Очень сложным делом оказалось получить светящиеся краски. Единственное место, где мы их нашли, был Московский институт цветных металлов⁹. Стоили они дорого и не всегда были в достаточном количестве. И все-таки мы постепенно создали целый парк осветительных приборов черного света (это ртутные лампы и к ним особые электроприборы). Делалось это за счет картин — «Метеоритов», а потом «Вселенной». И за счет двух НИРов на эту тему — «Черно-белые съемки» и «Цветные съемки».

Была и еще одна трудность. Дело в том, что черные стекла все же чуть-чуть, но пропускают фиолетовый свет. Фокусам на сцене это не мешает. Со всем иное дело киносъемка. Пленка прекрасно его воспринимает. Мы нашли выход. Стали ставить перед объективом слабый желтый светофильтр. Для черно-белого кино, каким были «Метеориты», это дело нетрудное. Но при съемках цветной «Вселенной» пришлось повозиться. Желтый фильтр мог придать желтизну всему изображению. Изучили каталоги цветных стекол, кривые их поглощения, кривые цветочувствительности цветных пленок, возможности исправлять цветопередачу при печати цветного позитива. Выяснилось, что с очень строго подобранным сортом желтого фильтра при съемке можно получить достаточно хороший результат и при съемке цветных фильмов.

Все эти исследовательские работы шли одновременно с производством фильмов, в которых люминесцентные съемки должны были быть применены.

Но проблемы не ограничивались созданием аппаратуры черного света. Дело в том, что свечение предметов, окрашенных нашими красками, было все же не таким ярким, чтобы снимать их с нормальной скоростью двадцать

Стр. 109: Кадр из фильма «Метеориты».

1947

⁹ Московский институт цветных металлов и золота (МИЦМиЗ) — основан в 1930 году, в 1958 году переведен в Красноярск. Сейчас входит в состав Сибирского федерального университета.

четыре кадра в секунду. Правда, если сосредоточить свет на небольшой площади, нормальная скорость возможна. Но нам нужны были съемки объектов, занимающих объем в десятки, а порой и сотни кубических метров. Поскольку предстояли съемки не людей, а макетов, с самого начала было ясно, что речь может идти только о съемке покадровой. Но и это не все.

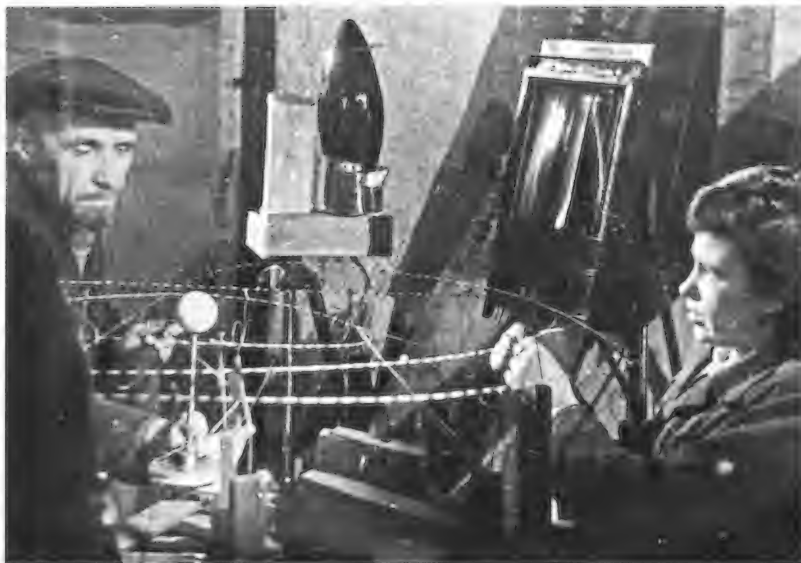
Объекты достаточно объемны, поэтому для большей глубины резкости придется ставить большую диафрагму. Так что предстояли съемки не только покадровые, но и с большими экспозициями, а следовательно, очень медленно идущие. Но и это еще не все.

Все съемки предполагали движение макетов небесных тел. Движения в пространстве, объемные. Предполагалось также и движение камеры, как бы плывущей в пространстве. Все движения должны были быть плавными, без каких бы то ни было толчков, остановок.

С учетом всего сказанного была разработана система механизмов, методов и приемов, которая решала бы все проблемы.

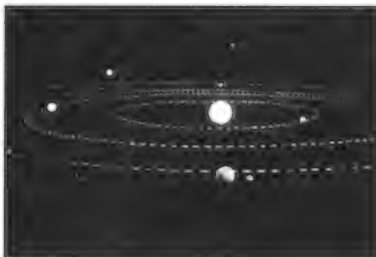
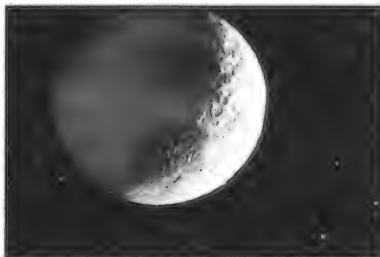
Съемочная камера всегда стояла на малом операторском кране, намертво закрепленном на деревянных «санках», которые могли двигаться по деревянным рельсам с бортиками. При покадровой съемке движение «санок» на каждый кадр измерялось миллиметрами. Чтобы двигать эту «глыбу» с такой точностью и без толчков, по бортам рельсов были сделаны вырезы, куда закладывалась перекладина. Между ней и «санками» горизонтально закладывался автомобильный домкрат. Вращая для каждого кадра его ручку на какую-то заранее высчитанную долю оборота, мы продвигали «глыбу» вперед. Когда стержень домкрата выдвигался на полную свою длину, перекладина переставлялась в следующую пару вырезов, стержень домкрата откатывался на начало и все повторялось.

Движение объектов съемки было двух видов. Вращательное (звезды, планеты) и прямолинейное (туманность). Все круговые движения достигались механикой — карусель. Причем некоторые из них были сложными,

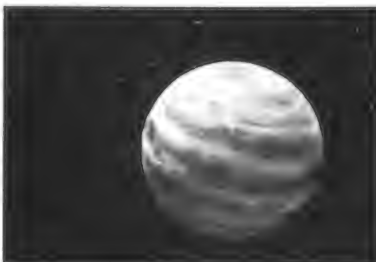


**Анатолий Лаврентьев у макета
Солнечной системы на съемках фильма
«Метеориты». 1947**

отдельные объекты в них вращались с разными скоростями. Все прямолинейные осуществлялись путем подвески макета на нитях к потолку ателье и оттягивания их потом в сторону нитью, наматываемой на катушку лебедки. Лебедка имела мотор и два вала, вращающихся с разной скоростью. Это позволяло ей одновременно тянуть несколько нитей с разным размером «шага». Направление нитей можно было менять с помощью подвешенных брусков. В результате мы могли одним мотором двигать в кадре много объектов, расположенных в разных местах,двигающихся в разные стороны и с разной скоростью.

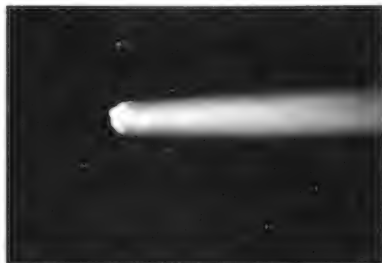
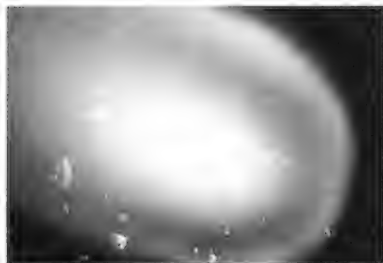
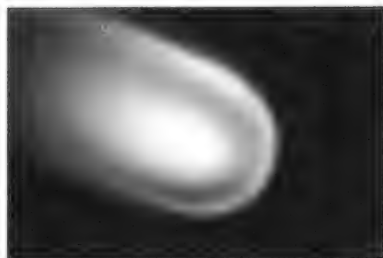


**Стр. 113–114: Кадры из фильма
«Метеориты». 1947**



**Стр. 115: Павел Клушанцев на съемках
фильма «Метеориты». 1947**

Был в нашей системе еще «экспозиционный» мотор. Его включал оператор. Экспозиции на каждый кадр бывали от нескольких секунд до минуты. Наш «экспозиционный» мотор открывал обтюратор, когда оператор нажимал кнопку «съемка», а закрывал через столько секунд, сколько мы устанавливали на его контактном барабанчике. Таким образом обеспечивалась одинаковая экспозиция на протяжении съемки всего кадра, а это время доходило до часа и больше. Такая автоматизация съемок иногда позволяла нам, предварительно все наладив, уйти из ателье. Кадр снимали без нас. Но мы редко себе это позволяли, обычно кто-то оставался дежурить. Так вот шли все съемки космических кадров фильма «Вселенная».





Для этой картины была изготовлена еще одна машина — «Солнце». Надо было показать ярко светящийся шар с «кипящей» поверхностью. Мы сделали по моим чертежам систему концентрических кругов, вращающихся от одного привода, но с разными скоростями. На зеркальной фабрике нам выдули несколько неполных шаров разного размера из прозрачного стекла, а самый большой — из матового. Шары ставились внутри друг друга, каждый на свой диск. Все прозрачные шары замазывались полупрозрачными пятнами. Внутри стопки шаров стояла яркая лампа. Пятна бросали тени на внешний матовый шар. Благодаря разной скорости вращения шаров создавалось впечатление, что тени меняют форму. На поверхности «Солнца» шло «кипение». С этой машиной мы снимали и крупные планы звезд, и даже такие планеты, как Юпитер.

Пожалуй, нужно сказать о том, как вообще возникла идея «Вселенной» и какой была доля моего участия в создании этой картины.

После успеха моей черно-белой одночастевки «Метеориты», которая не только прекрасно была принята в Москве, но и получила диплом на международном фестивале в Венеции¹⁰ (впервые на нашей студии), в Москве поняли, что можно включать в план и картины на астрономические темы. Появился человек, который умеет создавать в ателье космос. В аппарате ЦК КПСС работал Алексей Николаевич Сазонов¹¹, курировавший кинематографию. По-видимому, он-то и подал мысль Главку сделать фильм «Вселенная» и сам взялся написать сценарий. Предложил мне соавторство. Я согласился. Прожил в Москве примерно месяц. Встречаясь ежедневно, мы сценарий написали. Утвердили.

Но на студии, при запуске фильма в производство, возникли затруднения. Я хотя и удачно сделал «Метеориты», все же после истории с «Полярным сиянием» ходил с ярлыком космополита, что очень мешало выдвижению меня на постановку одного из главных фильмов студии. К тому же многие режиссеры были против того, чтобы я, хороший оператор комбинированных съемок, вместо того чтобы делать вставки для их картин, вдруг полез в режиссеры, да еще не имея режиссерского образования. Дирекция боялась, колебалась.

**Стр. 117–118: Кадры из фильма
«Вселенная». 1950–1951**

¹⁰ Полный перечень наград Павла Клушанцева см. в конце книги.

¹¹ Алексей Николаевич Сазонов (1910–1993) — сценарист. С 1946 по 1960 год работал в секторе кино отдела культуры ЦК КПСС. «Человек компетентный, справедливый, честный. Впоследствии он был одно время начальником нашего Главка, затем начальником первого отдела министерства кинематографии» (П. Клушанцев. Одна из моих картин)





В это время на студию пришел приехавший из Баку и не нашедший себе работы на «Ленфильме» режиссер художественных фильмов Лещенко¹². И Чигинский принял решение. Он предложил нам с Лещенко ставить картину совместно, двумя съемочными группами. Лещенко — все кадры с людьми и статичными макетам, снимаемыми без всяких фокусов. А я — все технически сложное, космос. Лещенко без меня снять картину не мог. Мне одному давать такой «лакомый кусок» — нельзя. И отказаться от постановки фильма нельзя. Запустить, объединив нас обоих, — можно.

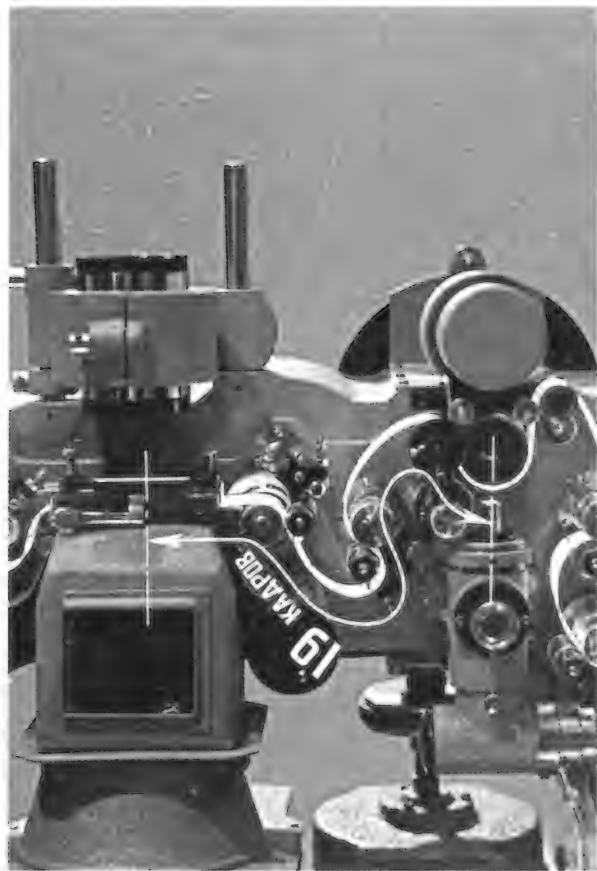
Я согласился, так как понимал, что для меня это единственная возможность вырваться на большую дорогу, на постановку полнометражных фильмов. Я оказался прав. Этот фильм, получивший потом две премии на международных фестивалях (премия за научно-популярный фильм на 7-м международном кинофестивале в Карловых Варах и диплом на кинофестивале документальных фильмов в Париже, оба в 1952 году), окончательно утвердил меня как режиссера.

Но прежде чем говорить о больших общезэкранных фильмах, которые мне удалось снять в последующие годы моей работы на студии, хотелось бы вернуться на несколько лет назад и рассказать немного о тех небольших учебных фильмах, которые я сделал в период, когда меня загоняли в угол, давая снимать только скучные учебные одночастевки. Они тоже представляют некоторый интерес и по творческой, и по технической линиям.

Приступая к работе над любым фильмом, я не искал способа упростить работу, а старался использовать все возможности кино, чтобы разъяснить проблему не теми средствами, которые применяются педагогами в классе, а средствами, им недоступными. Старался, чтобы фильм не копировал урок или лекцию, а был именно кинематографическим пособием. Мои картины в результате этого получались дороже других и снимались дольше. Дирекцию это, естественно, раздражало. Но я считаю, что иной подход к работе над учебными фильмами просто невозможен.

¹² Николай Михайлович Лещенко (1908–1954). Соавтор сценариев фильмов «Петр Первый» (1 серия, 1937, реж. В. Петров), «Золотой ключик» (1939, реж. А. Птушко). Режиссер киностудии «Леннаучфильм» с 1951 года.

Кадр из фильма
«Устройство передаточного механизма
кинопроектора СКП-26». 1949





На съемках фильма

**«Устройство передаточного механизма
кинопроектора СКП-26». 1949**

Приведу несколько примеров того, как я «усложнял» учебные фильмы.

Мы сняли фильм «СКП-26»¹³: пособие для курсов киномехаников, рассказывающее о новой модели стационарного кинопроектора.

Начали с того, что купили на заводе два экземпляра такого проектора. На одном поставили изготовленный нами редуктор, чтобы он работал не на двадцать четыре кадра в секунду, а на один кадр в секунду. Только так можно было показать работу «мальтийского креста»¹⁴. На другом экземпляре мы распилили литую коробку головки, чтобы показать работу ее механизма, валов и шестеренок. Мы показывали в кадре сборку узлов не руками механика, а пок кадровой съемкой, где детали сами влезали на свои места, винты сами завинчивались и так далее.

Мы применили люминесцентный способ (фильм снимался после «Метеоритов»), чтобы нагляднее показать движение пленки. Для этого покрасили кусок пленки светящейся краской, надставили этот кусок пленкой прозрачной и зарядили аппарат прозрачной пленкой вперед. Снимали при смешанном

Учебные фильмы:

**«СКП-26», «Основы цветного
кино», «Колебания и волны»**

¹³ Стационарный звуковой кинопроектор с дуговым осветителем. Выпускался на заводе ГОМЗ (позднее ЛОМО) в послевоенное время.

¹⁴ Мальтийский механизм — механизм, преобразующий равномерное вращательное движение (мотора кинопроектора) в прерывистое (перемещение кинопленки на кадр вперед). Назван по сходству одной из деталей с крестом Мальтийского ордена.

свете, то есть горели и обычные осветительные приборы, и приборы черного света. На экране потом был виден весь проектор и светящаяся пленка. Прозрачная пленка видна не была, но она тащила за собой пленку светящуюся. Выглядело это так, как будто пленка, как живая змейка, сама ищет себе дорогу, смело ныряет в канал, обегает вокруг зубчатых барабанов, ловко преодолевая все крутые повороты, потом мчится по воздуху к катушке, обегает ее кругом, начинает наматываться на нее.

Еще одно пособие для кинематографистов того времени — картина «Основы цветного кино». Здесь пришлось провести огромные работы.

Надо было показать, как многоцветное изображение складывается из трех одноцветных. Для примера использовали кадр из кинокартины «Садко»¹⁵, который только что вышел на экраны страны. Снимался кадр и печатался на трехслойной пленке. Нам надо было «расщепить» его на три его составляющие.

Мы включили в съемочную группу Ольгу Захаровну Дмитриенко, в дальнейшем она была начальником нашей кинолаборатории. Она съездила в Шостку¹⁶ на фабрику кинопленки. Там, по нашему заказу, изготовили три рулона однослойных, то есть одноцветных, пленок, соответствующим трем слоям пленки «трехцветной». На студии Дмитриенко организовала цветную фотолабораторию. В ней с помощью светофильтров и увеличителя она отпечатала нам на однослойных пленках три позитива трех цветов. Позитивы были огромные, примерно двадцать четыре на тридцать сантиметров, работать с ними было легко. У нас было приготовлено приспособление, с помощью которого мы перед съемочным аппаратом показывали три одноцветных изображения отдельно, а потом складывали их и показывали, как получается многоцветный кадр.

Мы создали осветительные приборы, излучающие в отдельных участках спектра. Накладывая на белом экране пятна их света одно на другое, демонстрировали сложение цветов, получение цветов дополнительных, получение белого пятна из сложения цветных пятен света и, наоборот, получение черного пятна из сложения стекол тех же цветов.

¹⁵ 1952, Мосфильм, реж. А. Птушко, оператор Ф. Проворов, в ролях С. Столяров, А. Ларионова

¹⁶ Шостка — город в Украине, где в 1931 году было открыто предприятие «Свема» (аббревиатура от «светочувствительные материалы»), производившее кино- и фотопленку, фотобумагу и т. п. Один из элементов герба Шостки, утвержденного в 1996 году, — намотанная на бобину пленка

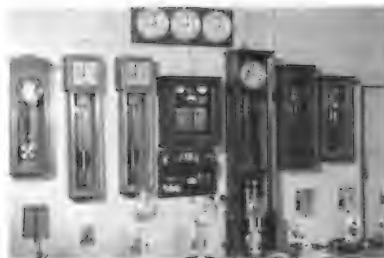
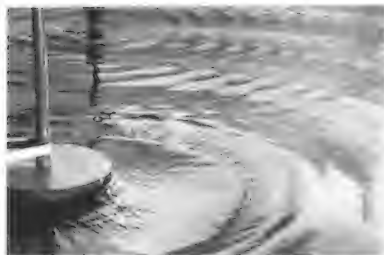


На съемках фильма «Колебания и волны».
1959

Одним словом, мы создали целый комплекс приборов и приспособлений, которым мог бы гордиться любой институт. Сделали картину. Сдали. Все это бесценное оборудование стало никому не нужно и исчезло. Пример нашей чудовищной бесхозяйственности.

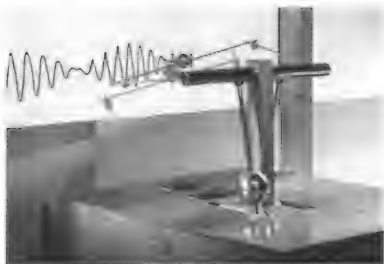
Еще один учебный фильм «Колебания и волны». Для школ. Тут тоже пришлось солидно поработать.

Консультант показал нам рисунок прибора: два качающихся маятника, а рядом, на движущейся бумажной ленте, выписываются кривые каждого маятника отдельно и наложение одной кривой на другую. Все очень наглядно. Но



Кадры из фильма «Колебания и волны».

1959



самого такого прибора нет. Мы, несколько упростив, соорудили прибор. Работал хорошо. Сняли.

Для демонстрации стоячих волн сделали узкий, но очень длинный — три метра — аквариум. Снимали прекрасно видимые стоячие волны. Для сложения волн, идущих крест-накрест, сделали в ателье бассейн — раму из досок накрыли брезентом и налили воду. Несколько квадратных метров воды, глубиной десять сантиметров. «Долбили» воду деревянными конусами — шли волны. Если волны пересекались друг с другом — они складывались, образуя бугорки и ямки. Опыт недорогой, но наглядный и совершенно неосуществимый в школьном классе.

Плакаты фильма «Тайна вещества».

1954–1956



Моей первой полнометражной, полностью самостоятельной картиной была «Тайна вещества». Ей предшествовала довольно длительная и непростая работа над сценарием «Атом». Тема фильма возникла неслучайно. Атомная бомбардировка Хиросимы и Нагасаки вызвала во всем мире не только чувство возмущения и ужаса, но одновременно и жгучий интерес к новой области физики. Становилось ясно, что начинается эпоха освоения атомной энергетики. Проблемы строения атома, до этого ограниченные стенами научных лабораторий, теперь привлекли внимание людей, совершенно далеких от науки. Естественно, научно-популярное кино не могло не откликнуться на эту тему.

Сценарий писал сценарист Борис Юдин. Однако дело у него не ладилось. Было представлено двенадцать вариантов сценария, но ни один из них не был принят. Договор с Юдиным расторгли и на том же материале возник новый сценарий «Тайна вещества», с новым сценаристом — Владимиром Грязновым. Снимать картину должен был я, так что работал Грязнов в тесном контакте со мной.

Фильм впервые на нашей студии был построен не как констатация современного состояния науки, а как история вопроса. Говорилось, как в течение двух тысячелетий, через ошибки и заблуждения, споря, страдая от неудач, торжествуя при победах, шло человечество от примитивного представления о строении мира из четырех стихий сначала к открытию молекул и атомов, потом к элементарным частицам и к атомной энергии. Такое построение фильма сразу решало проблему его драматургии. Борьба добра со злом, старого с новым, любознательности с равнодушием. Можно было строить картину отдельными эпизодами, имея в каждом свою задачу, свою борьбу, кульминацию и наконец победу. Это позволяло заинтересовать зрителя.

Прием «история вопроса» невольно привел к необходимости заглянуть в будущее, хотя бы ближайшее. Остановиться на состоянии науки сегодняшнего дня было бы просто невозможно. Я позволил себе в этом фильме чуть-чуть заглянуть в будущее. Но именно с «Тайны вещества» началась «фантастика Клушанцева», которая потом присутствовала во всех моих полнометражных фильмах. Все

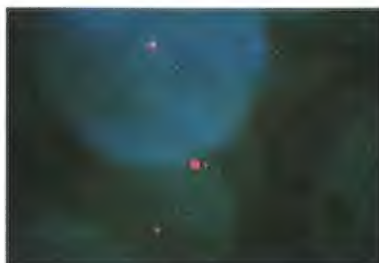
Фильм «Тайна вещества»

Работа над сценарием

Начало «фантастики Клушанцева»



Стр. 128: Кадры из фильма
«Тайна вещества», 1954–1956



Стр. 129: Чертеж объекта «Полет сквозь
атомы» для фильма «Тайна вещества».
1954–1956







Стр. 130: Кадр из фильма
«Тайна вещества». 1954–1956

Стр. 131: Чертеж объекта «Генератор Ван
де Граафа» для фильма «Тайна вещества».
1954–1956

Стр. 132: Эскизы межпланетной ракеты
для фильма «Тайна вещества».
1954–1956

Стр. 133: Чертеж объекта «Межпланетная
ракета» для фильма «Тайна вещества».
1954–1956





Стр. 134: На съемках фильма
«Тайна вещества», 1954–1956

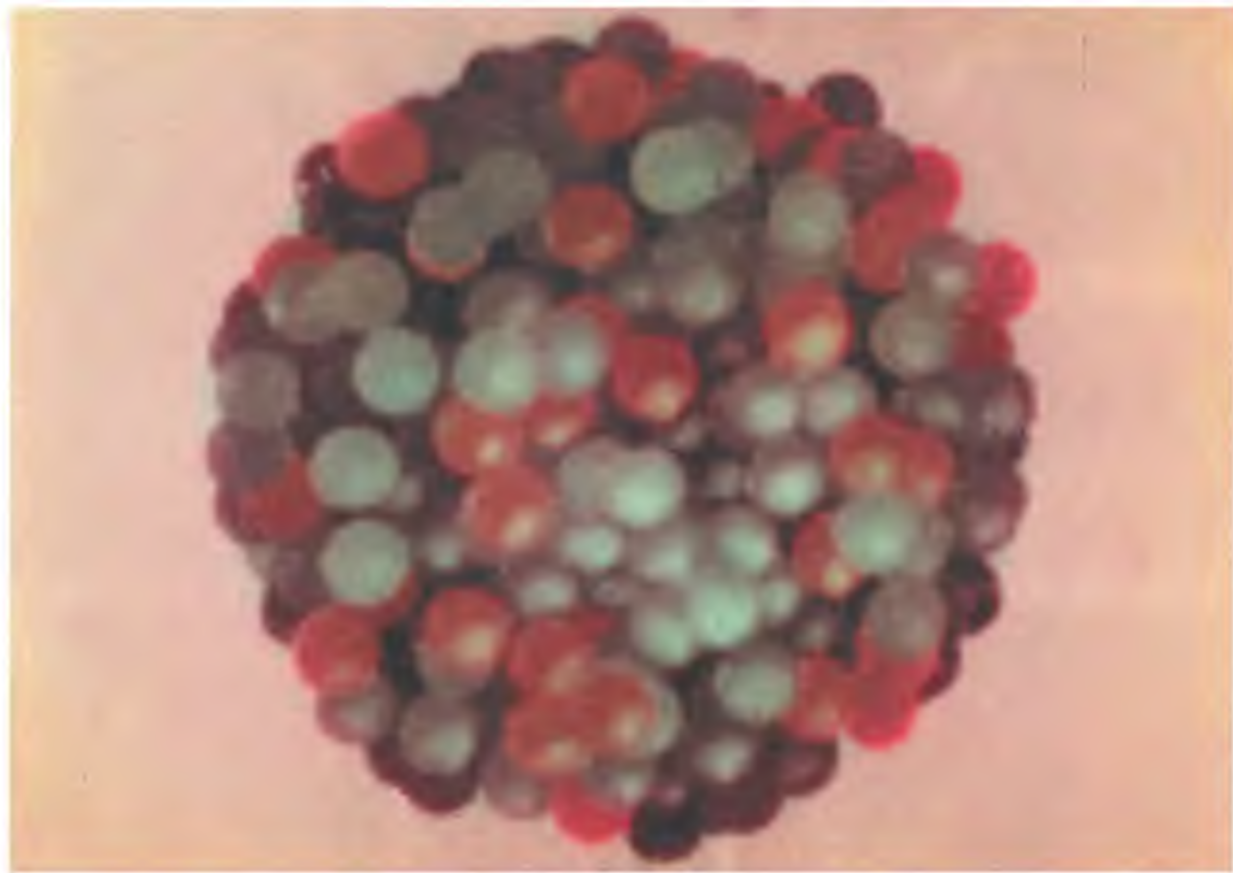
Стр. 135–137: Кадры из фильма
«Тайна вещества», 1954–1956

они — «Дорога к звездам», «Луна», «Марс» — были сделаны по тому же принципу «история вопроса»: что происходит в науке сегодня и что это сулит нам в будущем. Последнее, в сущности, — и не фантастика вовсе, а научно обоснованный прогноз. Тем не менее слово «фантастика» прочно закрепилось за моими фильмами.

Фильм «Тайна вещества» был очень хорошо принят, а на 9-м Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1956 году получил премию как лучший научно-популярный фильм.



АЗОТЪ N 14,006	КИСЛОРОДЪ O 16,00	ФТОРЪ F 18,998
ФOSФOPЪ P 30,973	CEPE S 32,06	ХЛОРЪ Cl 35,453
ХРОМЪ Cr 52,00	МАРГАНЕЦЪ Mn 54,938	







Плакат фильма «Дорога к звездам».
1956–1957

Следующим фильмом, одним из очень важных в моей жизни, да и, как мне кажется, в истории студии, стала «Дорога к звездам»¹⁸.

Ставился фильм в 1956–1957 годах. Но предыстория его началась примерно в 1954 году. Московский писатель Борис Ляпунов¹⁹, авиаинженер по образованию, с юности увлекавшийся идеями Циолковского, годами собирал материалы о работах над реактивными двигателями, о нарождающейся ракетной технике, о фантастических проектах межпланетных полетов. Владея огромным количеством интереснейших сведений и имея контакты с ближайшим соратником Королева Тихонравовым²⁰, Ляпунов написал множество статей на эти темы и выпустил неплохую книжку «Сквозь тернии к звездам»²¹, после чего захотел написать сценарий фундаментального научно-популярного фильма и добиться его постановки. Предложил сценарий студиям Москвы и Свердловска. Обе студии отказались, так как сочли постановку фильма слишком трудоемкой для себя.

Кто-то посоветовал Ляпунову обратиться ко мне. Он приехал в Ленинград. Я сценарий прочел и сказал, что, в принципе, взялся бы за такой фильм. Тут требовались сложнейшие комбинированные съемки, которые всех пугают, мне же они под силу. Но сценарий необходимо доработать. Время для этого было. Шел 1955 год, я был еще занят работой над фильмом «Тайна вещества». Сценарный отдел студии и я дали Ляпунову свои рекомендации по переделке сценария. Новый вариант сценария студию вновь не устроил, Ляпунову предложили взять в соавторы кого-нибудь из профессиональных сценаристов. Он пригласил москвича Соловьева²², который был сценаристом художественных фильмов и с научно-популярным кино дела никогда не имел. В результате их совместной работы в сценарии появилось много игровых эпизодов, особенно «эпохи Циолковского». О главном, о будущем космонавтики, говорилось вскользь, скороговоркой. Это в корне меняло жанр фильма, что меня совершенно не устраивало. Я хотел сделать фильм, драматургически выстроенный на истории научных идей и открытий, а не на описании характеров и взаимоотношений деятелей науки.

Фильм «Дорога к звездам»

Работа над сценарием

¹⁸ Во время съемок «Дороги к звездам» Павел Клушанцев вел дневник, который впоследствии были издан с его комментариями. *П. Клушанцев. Одна из моих картин (записки кинорежиссера) СПИКИТ, 1997. 200 экз.* Цель моих записок была вовсе не опубликование их в будущем. Я писал для себя, просто на тот случай, если дело провалится и меня будут судить, то сумею оправдаться, иметь возможность вспомнить ситуации в любой момент работы над фильмом» (П. Клушанцев. *Одна из моих картин*)

¹⁹ Борис Валерианович Ляпунов (1921–1972). «Московский писатель Ляпунов, тогда еще мне совершенно не известный, окончил Московский авиационный институт, но как авиаинженер работать не стал. Еще в юности он увлекся идеями Циолковского о принципиальной возможности космических полетов, побывал у Циолковского в Калуге, годами собирал материал о работах над реактивными двигателями, о нарождающейся ракетной технике, о фантастических проектах межпланетных полетов, которых тогда было очень много, особенно в зарубежной прессе и литературе» (П. Клушанцев. *Одна из моих картин*).

²⁰ Михаил Клавдиевич Тихонравов (1900–1974) «В прошлом военный инженер, ближайший соратник знаменитого Королева, главного конструктора советских ракет. В 1933 году он создал и запустил первую советскую ракету Тихонравов, как и Королев, был засекречен и потому боялся стать нашим официальным консультантом, чтобы не раскрыть себя. Ляпунов был с ним давно знаком и свел нас Тихонравов давал нам советы очень осторожно, касаясь только теории космонавтики, и никогда не сообщал ничего конкретного, так что о фактических работах, ведущихся в то время по подготовке первых запусков космических ракет, мы от него не слышали. Человек он был прекрасный, доброжелательный, зрелый, интеллигент. О существовании Королева я тогда вообще не знал, хотя в прессе вскоре и стал упоминаться некий таинственный безымянный „главный конструктор“, а с ним и „главный теоретик“, оказавшийся потом президентом Академии наук Келдышем» (П. Клушанцев. *Одна из моих картин*)

К этому времени я уже закончил работу над «Тайной вещества». Теперь важно было успеть включить «Дорогу к звездам» в план студии и приступить к работе, поэтому времени на дальнейшую переработку сценария не оставалось. Я сказал, что принимаю сценарий в том виде, какой он есть, решив про себя, что, работая над режиссерским сценарием, все переделаю по-своему²³.

Однако сразу включить картину в план студии не удалось. В Главке сценарий прочли и сообщили, что считают тему не злободневной. Человек выйдет в космос лет через сто-двести, а сейчас есть темы более важные: например, проблема повышения урожайности сахарной свеклы. Кроме того, постановочно картина для нашей студии слишком сложна. Одним словом, наша московская администрация показала свое полное непонимание положения в науке и полное непонимание задач научно-популярного кино. А ведь во всем мире уже знали, что космическая эра человечества — на пороге.

В конце концов мне с большим трудом все же удалось добиться включения картины в план. Я сказал, что берусь полностью отвечать за успешное окончание этой рискованной затеи. Что эта картина нужна именно сейчас. Наконец сценарий приняли. Картину запустили в производство.

«Дорога к звездам» действительно резко отличалась от всего, что до этого делалось на студии. Фильм был чрезвычайно сложен, причем не столько творчески, сколько технически и организационно. Съемочному коллективу предстояло изучить новую тему, чтобы грамотно, интересно и понятно рассказать о ней зрителю.

Началось штудирование литературы по космонавтике, к сожалению, в основном зарубежных авторов. Переснимали все изобразительные материалы, имеющие отношение к нашей теме. Встречались и переписывались с зарубежными и отечественными учеными, к которым удавалось пробиться.

²¹ Б. Ляпунов, Н. Николаев. *Сквозь тернии к звездам*. М.: Молодая гвардия, 1962.

²² Василий Иванович Соловьев (1925–2012) — сценарист. Соавтор сценария фильма «Война и мир» (1965–1967, реж. С. Бондарчук).

Проблема с запуском

²³ «Авторы поняли, что бузить дальше бесцельно, и смирились. Хотя ведь текст не их, когда я еще раз просмотрел литературный сценарий, то от него осталось лишь несколько фраз. Много новых эпизодов, текст весь новый. До чего надоело работать за авторов» (П. Кушанцев *Одна из моих картин*).

Подготовка к съемкам

²⁴ Ленинградская Краснознаменная военно-воздушная инженерная академия им. А. Ф. Можайского — сейчас Военно-космическая академия.

²⁵ Художественный фонд — общественная организация при Союзе художников, имевшая в своей структуре производственные предприятия (заводы, фабрики, комбинаты, мастерские и т. п.), через которые различные учреждения заказывали создание произведений изобразительного искусства, оформление выставок, зданий и т. п.

²⁶ Сейчас — Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения (СПб ГУАП)

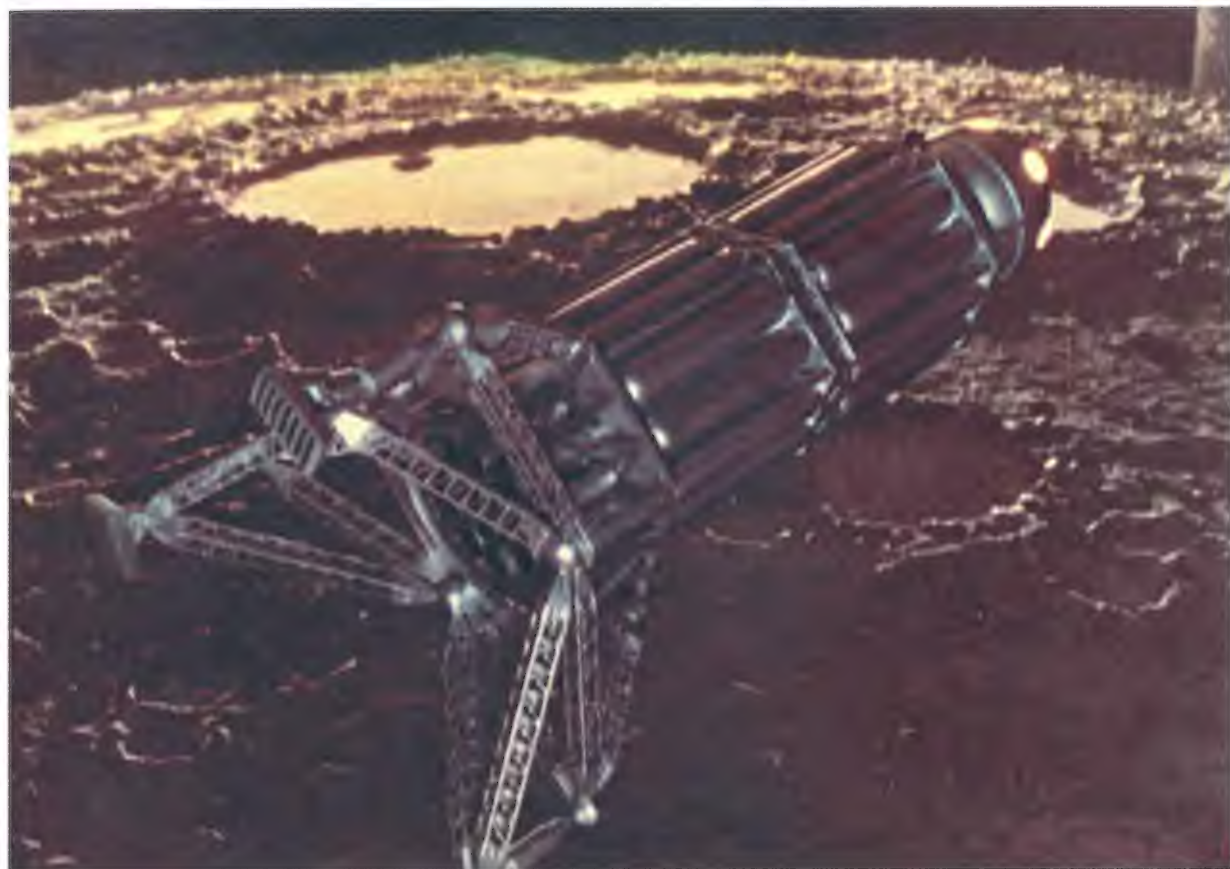
Необходимо было тщательно продумать технологию предстоящих съемок. Ведь надо показать в фильме взлеты ракет, невесомость, окружающий нас космос, вид земного шара с орбиты космического корабля и саму космическую технику — то есть то, чего тогда еще никто не видел и что снять в натуре вообще нельзя. Надо было сочинять, изобретать, создавать сложнейшие макеты и декорации, придумывать большое количество специальных технических приспособлений, без которых комбинированные съемки, составляющие основную часть картины, были бы невозможны.

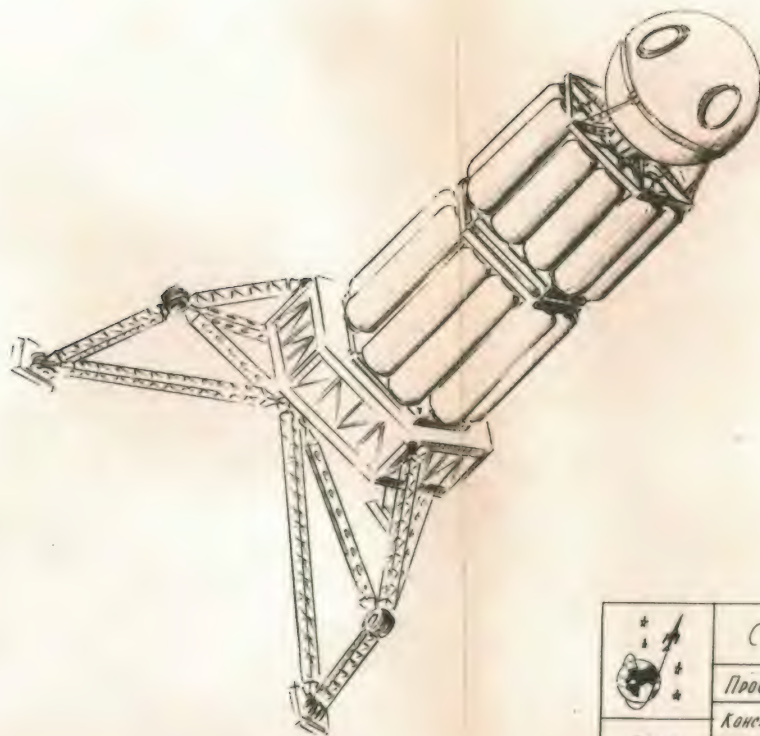
Мы вовлекли в работу несколько институтов, Воздушную академию²⁴, Пулковскую обсерваторию, Ленинградский университет, мастерские Худфонда²⁵. Чтобы детально, в полном соответствии с последними научными воззрениями, спроектировать космические ракеты, стартовые устройства, орбитальные станции, лунные корабли и прочую космическую технику, мы создали «конструкторское бюро» из студентов-энтузиастов пятого курса и преподавателей Ленинградского института авиационного приборостроения²⁶ во главе с проректором по научной работе этого института и одним из наших консультантов Виктором Яковлевичем Крыловым²⁷. Это «конструкторское бюро» в чрезвычайно короткие сроки выдало нам десятки листов чертежей.

Я в это же время работал над режиссерским сценарием, а параллельно со сценарием писал толстую тетрадь «Технологические записки по съемкам кинокартины „Дорога к звездам“»²⁸. Я первым на студии применил эту форму документации, дополняющую режиссерский сценарий и монтировки. Дело в том, что наши съемки часто были настолько сложны, что надо было объяснить членам группы, как именно этот эпизод будет сниматься. Это нужно было и для администрации студии, чтобы дать им понять необходимость указанных в сметах времени и денег. Я применял «технологические записки» во всех своих дальнейших картинах и считаю, что это необходимо для всех технически сложных фильмов.

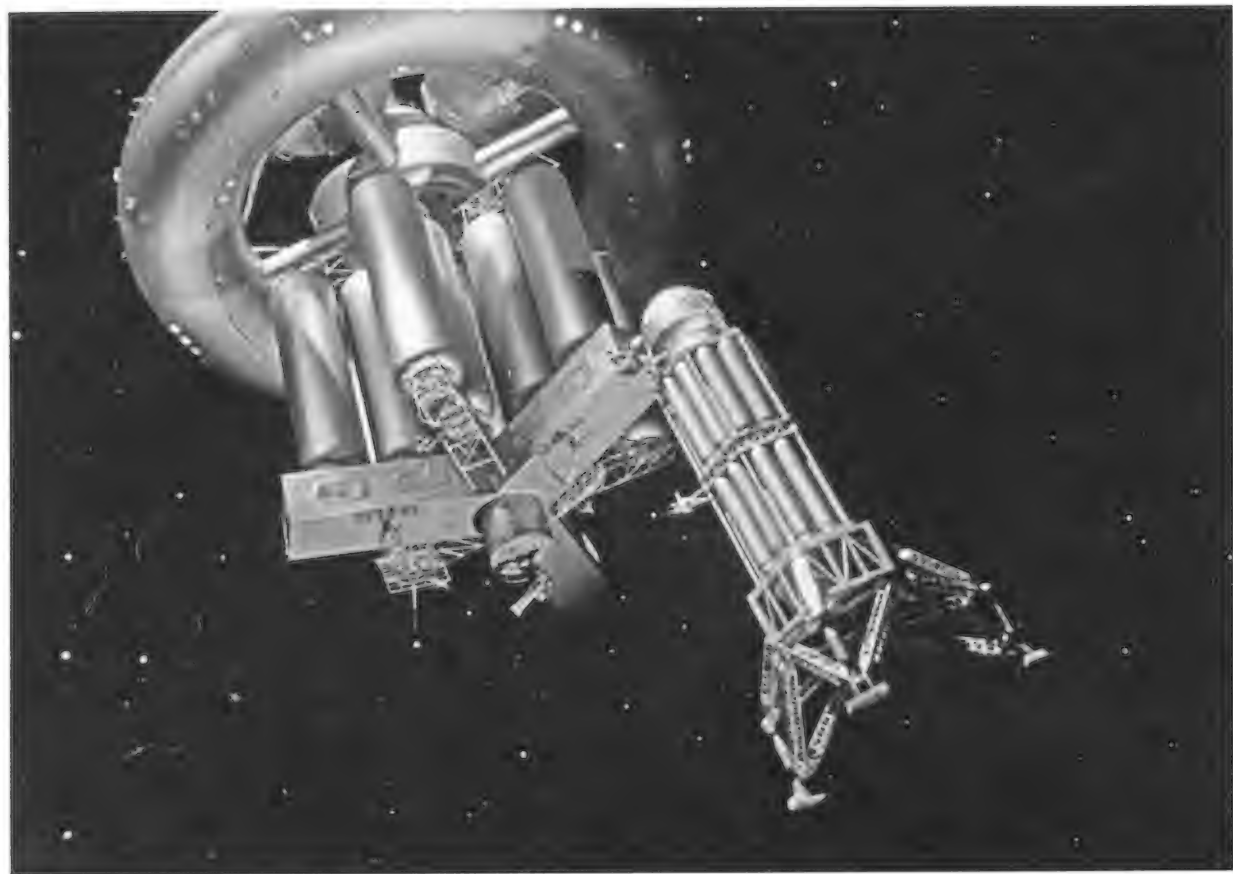
²⁷ «Человек знающий, активный и доброжелательный. Очень много помог нам в проектировании объектов съемки по космонавтике, которых тогда еще не существовало и которые надо было прежде всего придумать, исходя из материала, имеющегося в литературе, и с максимальной научной обоснованностью. Крылов создал специально для нас коллектив из лучших студентов последнего курса, и они, под его руководством, сочиняли для нас ракеты, космические корабли, внеземную станцию, стартовые приспособления и тому подобное. Делали двумя стадиями. Сперва разные варианты в эскизах, потом после нашего отбора (по зрительной заинтересованности), делали детальные чертежи, по которым затем и строились макеты и декорации» (П. Клушанцев. Одна из моих картин).

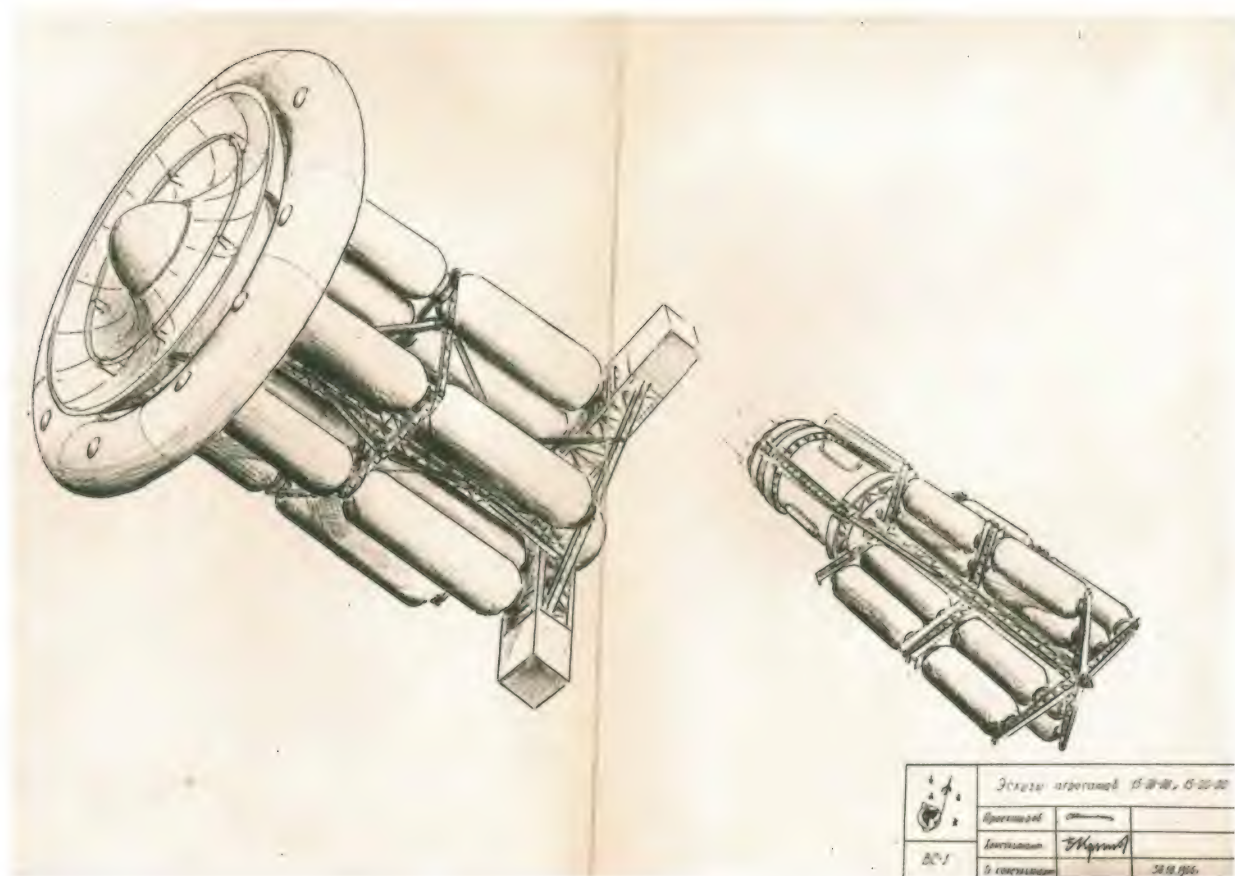
²⁸ «Это было необходимо и для членов съемочной группы, и, в основном, для администрации, чтобы дать им понять необходимость указанных в сметах и планах расходов времени и денег. Ведь, например, при составлении календарного плана принято было давать за съемочный день 25 полезных метров. Мы же иногда требовали на один кадр метражом метра в три день подготовки, день освоения и день съемки. Это приводило в бешенство плановиков. Они никогда до этого не имели дело с комбинированными съемками, осуществляемыми самой съемочной группой. Обычно комбинированные кадры отдавались Отделу комбинированных съемок, и сколько они дадут продукции в день, никого не интересовало. Мы же снимали большую часть комбинированных кадров силами самой съемочной группы. Почему? Да либо потому, что в этих кадрах фигурировали актеры, либо потому, что сложность подготовки и проведения таких съемок была столь велика, что требовалось много людей высокой квалификации и никакой цех без нас ничего бы не сделал. Кроме того, технологические записки должны были исключить из стандартных наводнений дирекции их дурацкие слова „Вы выходите на съемочную площадку, сами не зная, чего вы хотите, и начинаете экспериментировать“» (П. Клушанцев. Одна из моих картин).





	Старая м. станция - Луна	
	Проектиров	25-00-01
	Консультант	
Вс-1	Гл. консултант.	30.10.1956г









Стр. 142: Снаряд «Космическая станция – Луна» над поверхностью Луны. Кадр из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 143: Эскиз снаряда «Космическая станция – Луна» для фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 144: Стыковка космической станции и снаряда «Космическая станция – Луна». Кадр из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 145: Эскиз стыковки космической станции и снаряда «Космическая станция – Луна» для фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 146: Ракета на старте. Кадр из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 147: Эскиз портального крана для фильма «Дорога к звездам». 1956–1957



**Стр. 148 и 150: Макет космодрома.
На съемках фильма «Дорога к звездам».
1956–1957**

Конечно, студийные цеха не в состоянии были справиться с огромным объемом работ для нашей картины. Это нарушало привычный режим работы студии, всем мешало, раздражало дирекцию и вообще создавало нездоровую атмосферу, которая нервировала съемочную группу. Поэтому изготовление наиболее крупных декораций и макетов мы вынесли на Ялтинскую студию. Там тогда был великолепный декоративный цех, где можно было построить декорации любого размера и любой сложности. Правда, все материалы, необходимые для строительства, мы должны были поставить в Ялту сами. Так, лесоматериалы мы отправляли туда вагонами. Кроме того, там можно было проявить

Ялта



Стр. 149 и 151: Космодром. Кадры из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

и отпечатать (в цехе обработки пленки) снятый материал, посмотреть его в уютном кинозале и подмонтировать в монтажной. А также всегда можно было иметь хоть и примитивное, но зато дешевое жилье, что тоже немаловажно.

Наконец начались съемки.

Построение фильма «Дорога к звездам» несложно. Первую треть его занимает рассказ о Циолковском. Это часть целиком игровая, натурная. Роль Циолковского исполняет прекрасный актер Соловьев²⁹.

Вторая треть фильма посвящена весьма драматичной истории развития ракетной техники вплоть до полета первого спутника. Там, в частности, есть

Структура

²⁹ Георгий Иванович Соловьев (1904–1966).







**Съемки эпизода неудачного запуска
ракеты для фильма «Дорога к звездам».
1956–1957**

эпизод запуска первой советской ракеты конструкции инженера Тихонравова в 1933 году (ГИРД³⁰). Снимался он в Массандровском парке, в присутствии самого Михаила Клавдиевича, который был главным консультантом нашего фильма. Эпизод настолько точно воспроизводит это историческое событие, что в дальнейшем эти кадры стали считаться документальными (хотя они были цветными!). Я встречал их потом во многих документальных картинах, посвященных истории космонавтики.

Наконец, последняя треть фильма — строго научный прогноз развития космонавтики на ближайшие десятилетия. Это первый полет человека

³⁰ ГИРД — созданная в 1931 году группа изучения реактивного движения при ОСОАВИАХИМ (Обществе содействия обороне, авиационному и химическому строительству), руководителем которой был С. Королев. Пуск первой советской жидкостной ракеты ГИРД-Х (ракетный двигатель 10) состоялся 25 ноября 1933 года на полигоне в Нахабино (Московская область). Ракета длиной 2,2 м и массой 29,5 кг поднялась на высоту ок. 80 м. «ГИРД — группа изучения реактивного движения, которая в тридцатые годы у нас в стране неофициально, на свой страх и риск, за свой счет, в подвале, вела эксперименты и строила опытные ракеты. Возглавлял эту группу энтузиастов тогда еще молодой Королев. Рядом с ним был Тихонравов, ракета которого первой в Союзе взлетела к небу» (П. Клушанцев. Одна из моих картин).



**Неудачный запуск ракеты. Кадры
из фильма «Дорога к звездам».
1956–1957**



в космос, с показом старта, перегрузок, невесомости, выхода человека в космос и посадки. Потом — космодром, подготовка полета к Луне, сборка в космосе большой орбитальной станции, ее устройство, работа на орбите сотрудников станции, их служба и быт. Старт с орбиты лунного корабля с космонавтами, посадка на Луну, первые шаги человека по ее поверхности.

Фильм этот много лет потом использовался на лекциях по космонавтике в клубах, планетариях, учебных заведениях. Некоторые кадры из него до сих пор служат в качестве фильмотечного материала.







**Стр. 154 и 156: Съемки эпизодов
экспериментальных запусков ракет для
фильма «Дорога к звездам». 1956–1957**

Почти все комбинированные съемки в фильме проводились силами самой съемочной группы, либо потому, что в этих кадрах были заняты актеры, либо потому, что сложность подготовки и проведения таких съемок была столь велика, что требовала большого количества людей высокой квалификации, и никакой цех без нас ничего бы не сделал. Тем более, что отсутствие в те времена на наших студиях мощных агрегатов, которыми оснащены отделы комбинированных съемок современных передовых студий, заставляло нас изобретать всевозможные приспособления специально для данной картины.

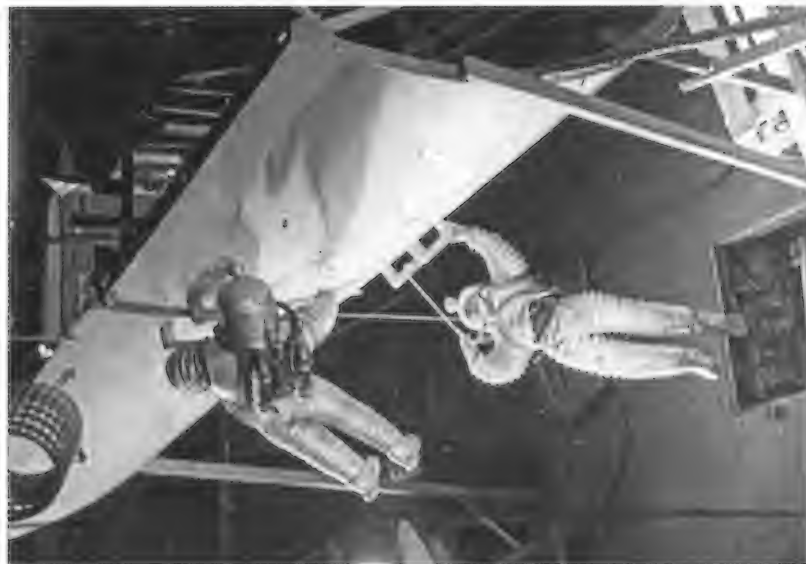
**Съемки: взлеты ракет,
имитация невесомости
(«вертикальная съемка»
и «барабан»), звездное небо,
метод перспективного
совмещения**



Стр. 155 и 157: Эксперименты по запуску ракет. Кадры из фильма «Дорога к звездам», 1956–1957



Мы, к примеру, первыми начали снимать взлеты ракет, применяя огромные П-образные фермы — «виселицы», выходившие за границы кадра, с двумя блоками наверху. Ракета подвешивалась в центре фермы на двух тонких, невидимых на фоне неба, струнах, с противовесом у края фермы. Противовес был чуть легче ракеты, когда она заряжена пиротехническими патронами. При включении пиротехники из хвоста ракеты вырывалась струя огня и газа. Ракета становилась легче, противовес ее перевешивал, и она плавно отрывалась от стартового стола и, ускоряя движение, устремлялась вверх. Чтобы ракета не разбилась о перекладину фермы, противовес был снабжен амортизатором



«Вертикальная съемка». Фильм «Дорога к звездам». 1956–1957

из пучка обычной бельевой резинки. Этой системой «запуска ракет» мы потом многократно пользовались при съемках всех моих космических картин. Был только один случай сбоя на съемках фильма «Луна», но о нем я расскажу, когда буду писать об этой картине.

Имитации невесомости мы добивались двумя способами.

Первый из них можно назвать вертикальной съемкой. Декорация крепилась под потолком ателье, «лицом» вниз. Съемочный аппарат крепился на специальную штативную головку, объективом вертикально вверх. Для создания ощущения «парения» самого зрителя оператор с камерой располагался



Слева: Строительство космической станции. Кадр из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957



Справа: Выход в космос. Кадр из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

на особой двухэтажной тележке. Нижняя тележка каталась по рельсам, проложенным по полу ателье, а на ней лежали небольшие поперечные рельсы, по которым каталась верхняя тележка с оператором и съемочным аппаратом. Двигая одновременно обе тележки, мы получали эффект движения аппарата как бы в стороны, вверх-вниз и по кругу. В нормальных условиях съемки того же можно достичь с помощью обычного операторского крана, но у нас кран был бы бесполезен. Вся наша схема усложнялась еще и тем, что нам не хватало высоты ателье. Пришлось вырезать в полу ателье отверстие в несколько квадратных метров и переместить оператора с тележкой в подвал.



Стр. 160: «Вертикальная съемка». Фильм
«Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 161: Выход в открытый космос.
Кадры из фильма «Дорога к звездам».
1956–1957

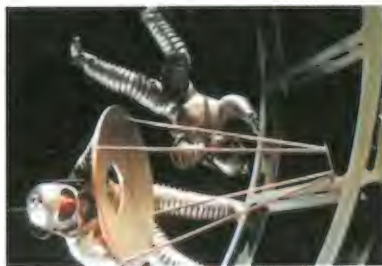




Кукла космонавта для фильма «Дорога к звездам», 1956–1957



**Строительство космической станции.
Кадры из фильма «Дорога к звездам».
1956–1957**







Стр. 164: Строительство космической станции. Кадры из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 165: Куклы космонавтов для фильма «Дорога к звездам». 1956–1957



Барабан для создания иллюзии невесомости. На съемках фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Актеры (дублеры — цирковые гимнасты) подвешивались за прочный пояс на стальном тросе, который проходил на потолке через два блока и у стены ателье заканчивался противовесом, равным весу самого актера. Человек в кадре мог свободно вращаться, плавать в любую сторону и тому подобное. Трос при этом виден не был, так как полностью перекрывался его телом³¹.

Таким способом снимались все кадры с космонавтами в открытом космосе и почти все в кабине космического корабля. Но несколько кадров в кабине были сняты вторым способом — в «барабане».

³¹ «Система позволяла менять высоту объекта, поднимая или опуская противовес, а его положение по горизонтали — оттяжками из очень тонкой проволоки. Такими же оттяжками достигалось, если нужно, и движение объекта в кадре. Быстрые движения делались от руки, а медленные — намоткой оттяжек на маленькие лебедки. [...] На случай обрыва троса, чтобы падающий человек не убил бы оператора, над аппаратом стояло специальное предохранение из брусков. Один раз такое падение чуть не произошло, на пояс человека лопнул кожаный ремешок. По счастью, висел цирковой акrobat, он быстро сориентировался, изогнулся и успел схватиться за трос» (П. Клушанцев. Одна из моих картин).



**Космонавты в невесомости. Кадры
из фильма «Дорога к звездам».
1956–1957**



Для этого декорация кабины корабля вместе с осветительными приборами и оператором со съемочным аппаратом, находившимся в особом лотке, была заключена в большой барабан (четыре метра в диаметре и шесть метров в длину). Мы всей группой, сообщая, катали этот барабан по полу ателье. При этом в поле зрения съемочного аппарата кадр и свет оставались постоянными, а направление силы тяжести менялось. Актер мог идти по полу, потом по стене, по потолку и тому подобное. За ним «с удивлением» следил второй актер, накрепко привязанный к креслу. Чтобы движения актера были более похожими на плавание в невесомости, съемка шла ускоренная, примерно семьдесят кадров



Стр. 168 и 170: Ракета на старте.
На съемках фильма «Дорога к звездам».
1956–1957

в секунду. Конечно, оператору Лаврентьеву, который катался в этом барабане, досталось. Ведь периодически он должен был снимать, находясь вверх ногами.

Все кадры, снимавшиеся «вертикальной съемкой», должны были иметь фоном черное звездное небо. Поэтому «небо» было подвешено на потолке ателье. Это был щит размером девять на девять метров, собранный из девяти более мелких щитов. Сделаны они были из деревянных брусков, обшитых жестью, в которую были впаяны мелкие лампочки. Щиты имели черный цвет, а лампочки мы покрыли синим лаком, чтобы убрать красноватый оттенок их света³². Мелкие лампочки располагались бессистемно, более крупные

³² «Лампочки 6 вольт, от 1 до 42 ватт, для изображения звезд от 7-й до 1-й величины (по звездной карте). Эти звезды соединены в шесть отдельных групп, так что, включая ту или иную группу, можно было получить на всем щите любую из шести частей звездного неба. Различные эпизоды мы снимали на фоне разных созвездий. Общее количество лампочек на всем «небе» — более трех тысяч. Общий вес щита — около тонны. (...) По технологической записке был еще предусмотрен «Млечный путь» из полосы тюля для подвески его под «небом». Но был ли он сделан и использован, не помню. (...) Это звездное небо сыграло огромную роль в создании эффекта космоса в нашей картине. Оно провисело в ателье несколько месяцев. А потом было уничтожено по приказу дирекции. Очевидно, чтобы Клушанцев не задумал еще что-либо подобное и чтобы от этого «чертова периода» на студии не осталось следов» (П. Клушанцев. Одна из моих картин).



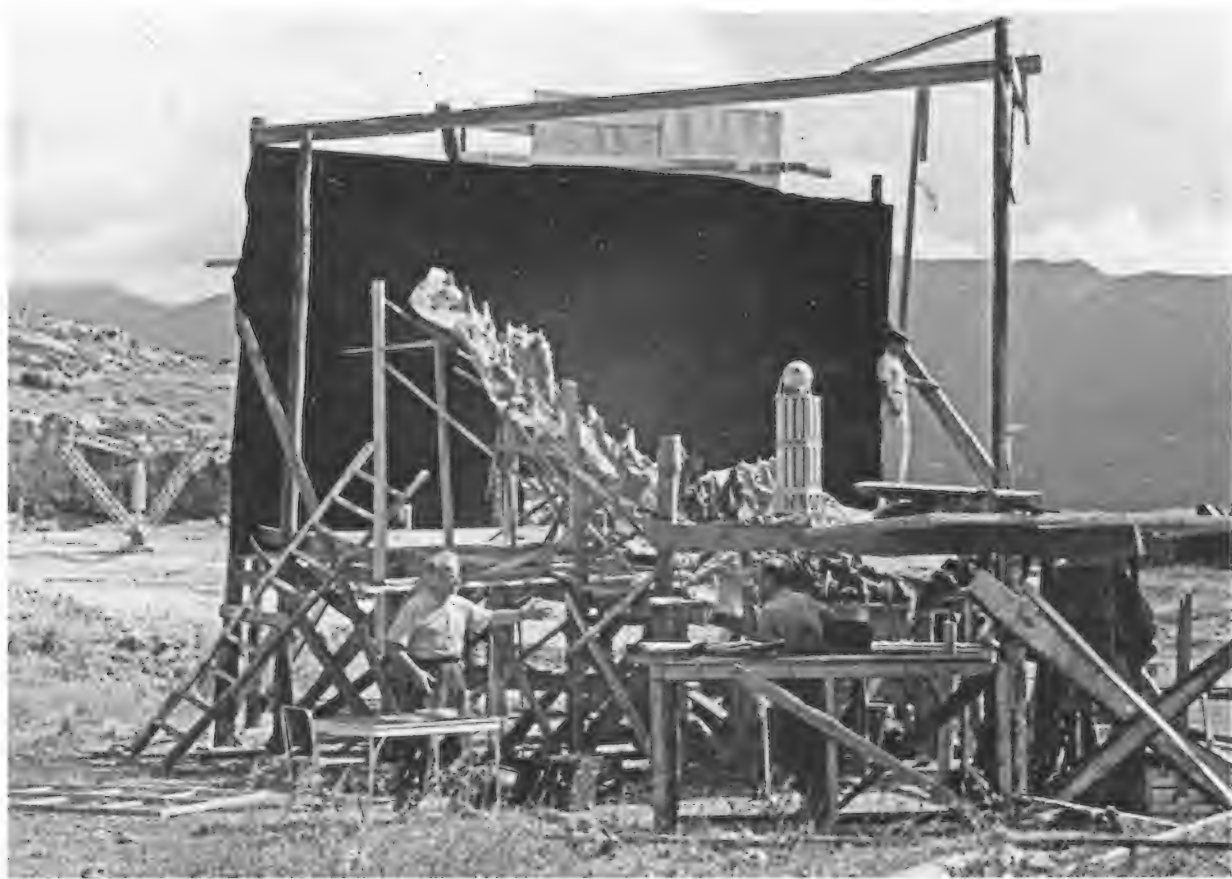
Стр. 169 и 171: Ракета на старте. Кадры из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

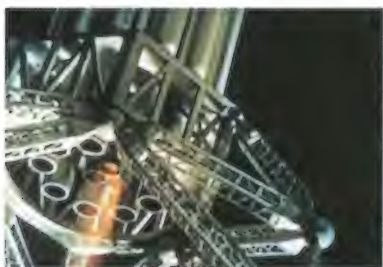
образовывали созвездия (строго по звездной карте). Всего было более трех тысяч лампочек. На фоне этого «неба» снимались все эпизоды, где действие происходило в космическом пространстве. В некоторых случаях на краю кадра под щитом ставился сегмент, изображающий край земного шара.

Стоит, пожалуй, рассказать и о еще одном нашем приспособлении. Нам часто приходилось пользоваться методом перспективного совмещения. Метод не новый, давно известный. Заключается он в том, что часть объекта съемки, где работают актеры, изготавливается в натуральную величину, а другая его часть делается в виде макета. Если макет поместить ближе к съемочному аппарату, чем стоит











Стр. 172: Модель снаряда «Космическая станция – Луна» на поверхности Луны. На съемках фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 173: Прилунение и космонавты на поверхности Луны. Кадры из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 174: Подготовка к съемкам эпизода прилунения для фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 175: Съемка эпизода прилунения методом перспективного совмещения. Фильм «Дорога к звездам». 1956–1957



декорация, то одно «продлит» другое так, что они будут видны в одинаковом масштабе. Но для полного и незаметного для зрителя слияния необходимо, чтобы декорация, макет и съемочный аппарат находились строго на одной прямой линии. Декорацию не сдвинешь, макет тоже лучше не трогать, и совмещение достигается перемещением съемочного аппарата влево-вправо и вверх-вниз. Перемещения эти составляют сантиметры, а часто и миллиметры, поэтому о перестановках штатива не может идти и речи. На штатив ставится особая головка, которая вращением ручек позволяет чуть двигать аппарат в стороны и по высоте. Есть еще одно требование, которое очень осложняет конструкцию этой головки. Дело в том, что после достижения совмещения может понадобиться немного изменить композицию кадра, повернуть аппарат чуть в сторону или изменить его наклон. Штативная головка, конечно, позволяет это делать, но при этом объектив уходит с нужной точки и совмещение сразу нарушается. Поэтому головка должна еще обладать и возможностью поворачивать аппарат вокруг центра объектива³³, то есть должна иметь отдельную систему поворотов и наклонов. В целом головка — довольно сложное и тяжелое сооружение, которое ставится на штатив, а на него ставится аппарат. Первое время мы кустарничали, сооружая головку из имеющихся механизмов, но потом сделали свою собственную конструкцию, с которой успешно работали.

Я много говорю о комбинированных съемках, так как именно они в значительной степени определили успех фильма.

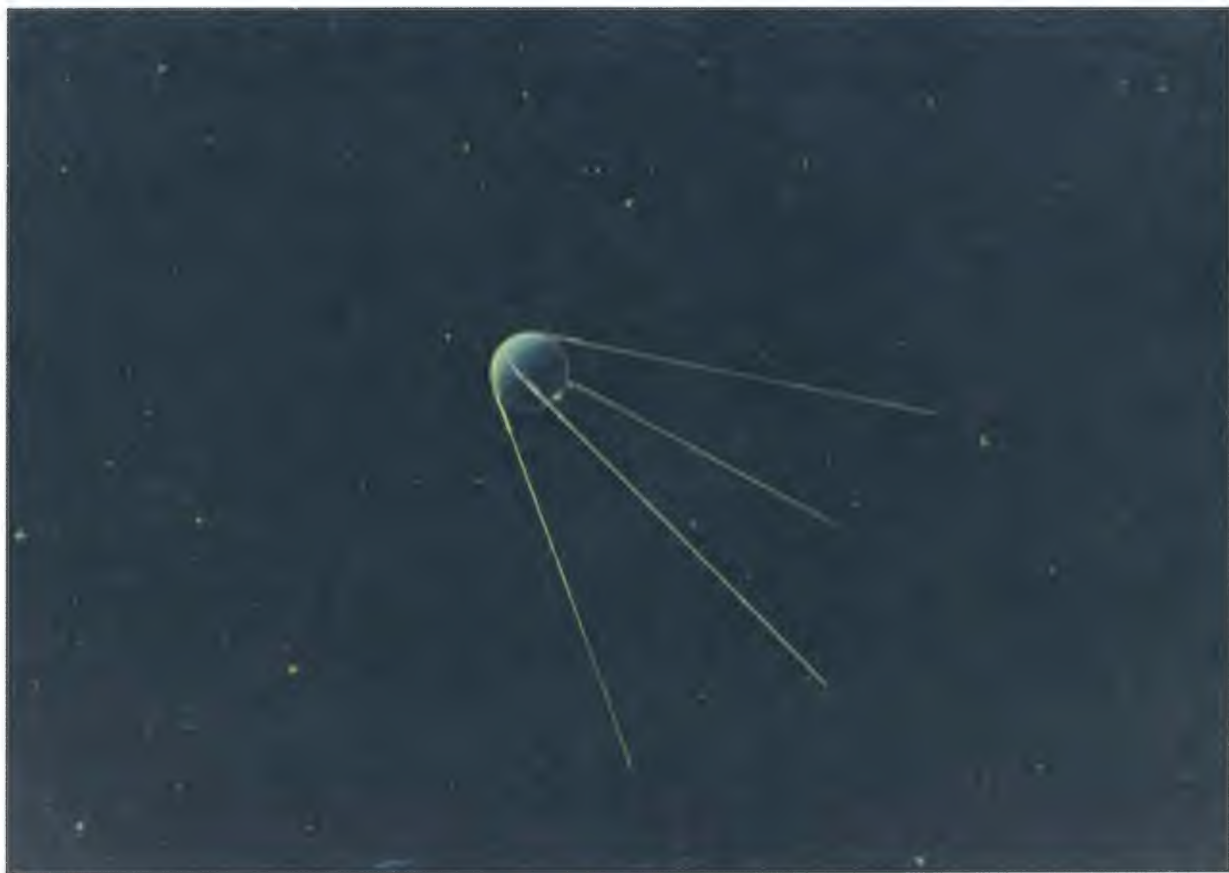
Космическая эра наступила внезапно. Первый спутник, запущенный нашей страной 4 октября 1957 года, ошеломил весь мир. Люди не были к этому готовы. Давно ведущимися подготовительными работами почти никто не интересовался, а большинство просто ничего про них не знало.

Наш фильм к этому моменту был уже готов к сдаче. Мы срочно досняли несколько дополнительных кадров, и в фильме появился эпизод «Первый спутник». В таком виде фильм был сдан в Москве. Затем на студии, прямо с основного негатива, было отпечатано несколько копий — обычно это делается с контратипа, основной негатив берегут как зеницу ока, — и фильм вышел на

³³ «Панорамная головка (для съемок методом перспективного совмещения) должна обеспечивать возможность вращения съемочной камеры вокруг двух или трех взаимно перпендикулярных осей, при котором совмещенные элементы сохраняют в кадре взаимную неподвижность, т. е. наблюдаются со статической точки. Это условие может быть выполнено только в том случае, если все оси вращения пересекаются в одной точке — центре вращения, а конструкция панорамной головки позволяет совмещать с центром вращения переднюю узловую точку объектива. «... Положение передних узловых точек определяется фокусным расстоянием и конструктивными особенностями объектива, при этом объектив может быть рассчитан и изготовлен так, что его узловые точки могут находиться вне объектива» (Л. Гольштейн, Г. Сенотов и др. *Комбинированные киносъемки М.: Искусство, 1972*). На практике передняя узловая точка объектива практически совпадает с оптическим центром объектива — центром воображаемой линзы, которая могла бы заменить все линзы в объективе, суммировать их действия над пропускаемым светом

4 октября 1957 года: запуск первого спутника

Досъемки





экраны Москвы, Ленинграда и Киева 7 ноября 1957 года, одновременно с запуском второго спутника.

Большей удачи мы и желать не могли. Мир гудел, пораженный небывалым событием. В газетах ежедневно печаталось расписание прохождения спутника над городом, и люди вечерами стояли на улицах городов, задрав головы, чтобы увидеть эту рукотворную звездочку, медленно проплывающую по небу. У подавляющего большинства возникла масса вопросов. И ответить на них смог наш фильм.

В Ленинграде «Дорога к звездам» шла в кинотеатре «Титан» на Невском проспекте. Шла сорок дней, непрерывно с утра до вечера, неизменно с полным аншлагом. Потом фильм обошел все пять материков, все страны и имел благоприятную прессу. Один журналист писал: «Вот умеют же кинематографисты, когда захотят, откликнуться на злободневную тему сразу, а не через три года, как обычно». «Сразу» откликнуться смогли бы только документалисты-хроникеры. Мы же, работники научно-популярного кино, с нашей тяжелой бюрократической системой и отсталой техникой, работая в привычном ритме, смогли бы выпустить такой фильм, действительно, лишь через три года. Фильм «Дорога к звездам» начал готовиться задолго до полета первого спутника, потому что его делали люди, следившие за развитием науки и предвидевшие скорое наступление космической эры. Нам удалось убедить в своей правоте неповоротливое московское начальство, и мы победили!

Успех фильма объясняется тем, что он «попал в струю», был безупречен по научной линии и благодаря хорошим комбинированным съемкам весьма качественно показывал будущую космическую технику. Фантастическая часть фильма отличалась новизной материала, правдоподобностью и масштабностью. Главный консультант Тихонравов писал в своем отзыве о фильме: «Если в будущей действительности инженерные решения будут другими по форме, а это, наверное, будет так, то принципиально они будут такими, как в фильме».

В 1958 году на Первом Всесоюзном кинофестивале картина получила вторую премию по разделу научно-популярных фильмов. Первую дали фильму

7 ноября 1957 года: премьера фильма

Стр. 177: Полет первого советского спутника. Кадр из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 178: Люди наблюдают за полетом первого советского спутника. Кадр из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 180–181: Интерьеры космической станции. Кадры из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957

Стр. 183: Космонавты на поверхности Луны. Кадр из фильма «Дорога к звездам». 1956–1957





режиссера Яшина³⁴ «За жизнь обреченных»³⁵. На этом же фестивале наша картина получила еще и особую премию за комбинированные съемки. В том же году «Дорога к звездам» получила премию и на Третьем Международном кинофестивале документальных и научно-популярных фильмов в Монтевидео.



Успех «Дороги к звездам» меня воодушевил. Я решил, что уже созрел для фильмов игровых, сюжетных. Теперь, по прошествии времени оглядываясь назад, могу сказать, что это было безумием с моей стороны. Даже лучшие режиссеры нашей студии не решались браться за постановку художественных фильмов, прекрасно понимая, что это совершенно иной жанр, иная работа, требующая особой профессиональности, предъявляющая к режиссеру особые требования. А я?

Хотя директор студии Всеволод Алексеевич Потапович добился в Москве того, что мне, до этого оператору высшей категории, исполняющему обязанности режиссера-постановщика, 9 января 1957 года присвоили сразу тарификацию режиссера высшей категории, я по образованию оставался оператором, специалистом по комбинированным съемкам. Не было у меня настоящей режиссерской школы, умения работать с актерами. Тем не менее я взялся писать для себя сценарий художественного фильма, не понимая, что лезу в авантюру. Сценарий был, естественно, на космическую тему и построен на сложнейших комбинированных съемках, где моя техническая изобретательность была бы использована в полной мере.

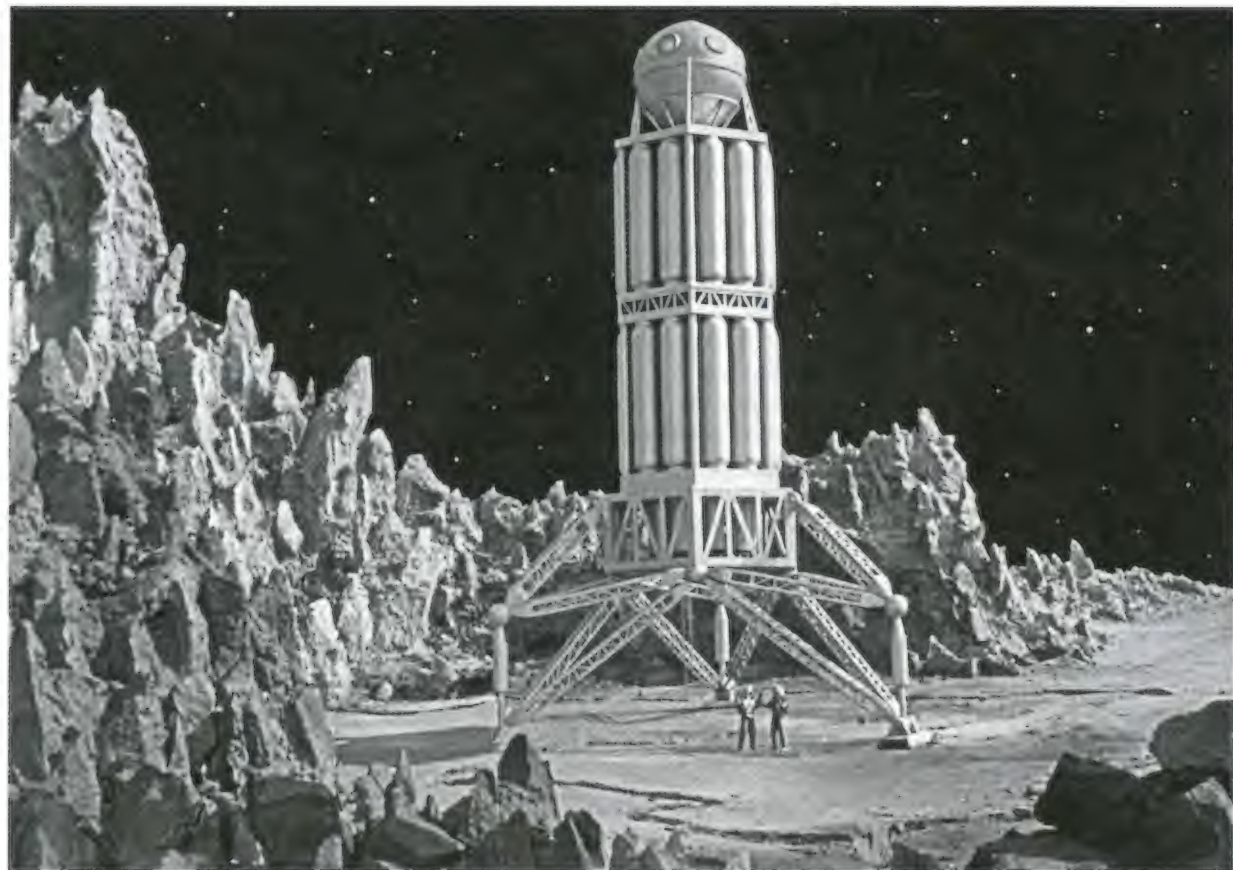
Шел 1959 год. Один за другим взлетали спутники. Пока без людей. Но всем уже было ясно, что человек в космосе — дело обозримого будущего, а значит, в перспективе возможен и полет на Луну. Поэтому сюжет моего сценария, называвшегося «Лунный камень», был таким: три страны — США, СССР и ФРГ — одновременно работают над проблемой первого полета человека на Луну. Идет обычная в таких случаях гонка-соревнование. Тем более, что некий международный орган учреждает приз — победит тот, кто первым доставит с Луны на Землю «кусочек Луны»,

³⁴ Давид Исаакович Яшин (1904–1971) — режиссер Московской студии научно-популярных фильмов. Один из основателей журнала «Наука и техника»

³⁵ 1957, реж. Д. Яшин, сценарий совм. с О. Писаржевским. Об операциях на сердце.

Режиссер высшей категории

Нереализованный сценарий: фильм «Лунный камень». Синопсис



или, иначе, лунный камень. Запуск всех трех ракет происходит почти одновременно. США и СССР запускают на Луну ракетные корабли, пилотируемые космонавтами, а ракета ФРГ беспилотна, но оборудована сложными автоматами, управляемыми с Земли. Они способны взять образец лунного грунта и доставить его на Землю. Все три ракеты, оказавшись на Луне, попадают в сложные аварийные ситуации, выйти из которых могут только помогая друг другу. В результате счастливо спасшиеся космонавты возвращаются на Землю все вместе, на одной ракете. Лунный камень взят и летит с ними. Победа общая. Главная мысль фильма — космос можно завоевать только общими усилиями, это дело общечеловеческое.

Сценарий писался долго и добросовестно, был проработан со специалистами по космонавтике и редакторами студии. Я даже пробился к наивысшему тогда авторитету ленинградской кинематографии, ленфильмовскому режиссеру Сергею Васильеву. Тому самому! Он сценарий прочел, и у нас с ним состоялся большой, деловой и, в общем, доброжелательный разговор. В результате я получил ряд рекомендаций по улучшению сценария — и согласие Васильева стать художественным руководителем фильма, моим, так сказать, наставником на этой постановке.

У меня, как говорится, крылья выросли за спиной. Но Потапович все же решил подстраховаться и «на всякий случай» посоветоваться в горкоме. Там сценарий почитали и заявили: «А зачем нам сотрудничать с капиталистическими странами? Мы сами завоюем Луну, без их помощи!» С горкомом не поспоришь. Это была катастрофа. Ведь фильм выстроен на идее международного сотрудничества.

Тогда умные люди подсказали мне, что преодолеть мнение горкома можно только авторитетом автора. Клушанцев для них никто. К «доработке сценария» нужно привлечь какого-либо писателя с именем. Я перебрал в уме всех известных мне писателей-фантастов и остановился на Александре Казанцеве³⁶. Связался с ним. Казанцев ответил, что дорабатывать мой сценарий он не станет, но предлагает мне написать вместе с ним и его другом, опытным сценаристом Витухновским³⁷, новый сценарий. Выхода из создавшейся ситуации я не видел и поехал в Москву на переговоры. Они предложили мне свое либретто «Лунная

Режиссер Сергей Васильев

Ответ из горкома

**Писатель Александр
Казанцев и сценарист
Михаил Витухновский**

дорога»³⁸, совсем иного толка, чем мой «Лунный камень». Либретто мне совсем не понравилось, но я тогда так хотел вырваться в «большое кино», что согласился на соавторство, надеясь потом, как обычно, многое переделать на свой лад.

Студия заключила с нами тремя общий договор, и началась работа. Писали, обсуждали, спорили. Иногда они, приличия ради, в чем-то мне уступали, но чаще всего споры решались в их пользу. Еще бы, два «маститых» против одного «новичка». Они буквально вымогали мое согласие по тому или иному вопросу. Я видел, что пишется сценарий, который мне категорически не нравится, но не в состоянии был что-либо изменить. Это было ужасное для меня время. Я расплачивался за свое сомнение, за переоценку своих возможностей. Когда сценарий был готов, я вместе с ними подписал его, понимая, что совершаю величайшую глупость, которая мне дорого обойдется.

Студия уже заготовила приказ о запуске фильма. И тут я, чувствуя, что стою на краю пропасти, сделал отчаянный шаг: заявил дирекции, что ставить фильм отказываюсь. Взрыв атомной бомбы — ничто в сравнении с тем, что произошло. Если я отказываюсь от постановки, то прежде всего всем троим нельзя выплачивать гонорар! Казанцев и Витухновский взорвались! Они проработали два месяца, прожили полученный аванс, потратили время, и что теперь? Я был объявлен идиотом и негодяем. Положение, действительно, сложилось дикое. Я обратился в ВААП³⁹ за консультацией. После долгих раздумий мне предложили написать с моими соавторами на основании того же договора новый сценарий, который бы всех устроил. Тогда все получат остаток гонорара. Казанцев на такой вариант согласился, Витухновский — нет. Тогда мы с Казанцевым снова встретились, и в Ленинграде, сидя в гостинице «Европейская», вместе сочинили новый сюжет.

Полет происходил уже не на Луну, а на Венеру (в то время условия на ней представлялись ученым вполне приемлемыми для высадки там человека). Фильм называли «Планетой бурь».



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ



Тираж 100 экз. Издательство «Воскресение» г. Ленинград, 1989 г.

ЛЕВИНШТЕЙН

На Венеру летят сразу три советских космических корабля, по три космонавта в каждом. На одном из них кроме двух наших космонавтов — юноши и девушки — летит американский астронавт со своим детищем — Роботом. В полете один из кораблей гибнет при столкновении с метеоритом. Выполнение задания осложняется. Русский космонавт с американцем и его Роботом, оставив девушку одну на орбите Венеры, на планере совершают посадку на поверхность планеты. Но связь с ними теряется. Чтобы выяснить ситуацию и спасти товарищей, второму кораблю тоже приходится садиться. Девушка остается на орбите одна. А на Венере две группы, севшие в разных местах планеты, пытаются найти друг друга. Природа Венеры дана такой, какой Земля была в эпоху динозавров: с обилием вулканов, дикой растительностью и экзотическими животными. В этих условиях, то и дело попадая в «безвыходные положения», космонавты движутся по планете и наконец находят друг друга. И тут извержение вулкана едва не губит их всех. Спасает их Робот, погибая при этом сам. Девушка, потеряв связь, готовится сама сесть на планету, но ее удерживает от этой ошибки руководитель полета по радиосвязи с Земли. Наконец космонавты взлетают с Венеры и все заканчивается благополучно.

Одним словом, приключений мы придумали достаточно, но какой-либо основной идеи в сценарии не было. Зато Казанцев настоял на том, чтобы мы включили в сценарий очень занимавшую его тогда идею о возможности существования на планетах «родственников» землян, так называемых пришельцев из космоса. Наши космонавты по ряду находок начинают подозревать, что на Венере есть «кто-то, похожий на нас». Временами даже слышатся звуки, напоминающие голос поющей женщины. А когда корабль улетает, на месте, где он стоял, появляется таинственная «фигура в белом».

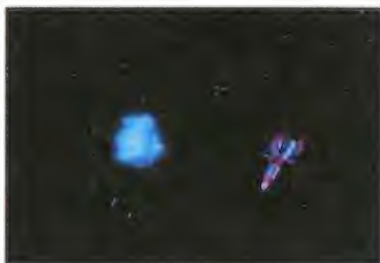
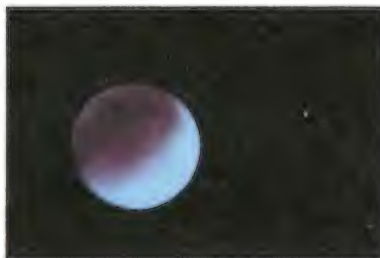
Начали писать сценарий. Он — в Москве, я — в Ленинграде. Он писал литературное изложение происходящего, я переписывал это уже в форме сценария, естественно, кое-что меняя при этом. Отсылал в Москву. Казанцев соглашался или оспаривал мое решение и снова отсылал рукопись мне. Так и ходили бандероли туда и обратно. Много, конечно, решалось и по телефону.

Фильм «Планета бурь».

Синопсис

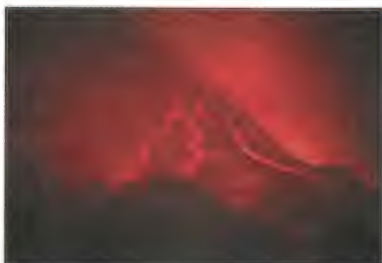
Работа над сценарием













Стр. 186: Плакат фильма «Планета бурь».
1960–1962

Стр. 188–189: Эскизы костюмов
космонавтов для фильма «Планета бурь».
1960–1962

Стр. 190–191: Космонавты в кабине
космического корабля. Кадры из фильма
«Планета бурь». 1960–1962

Стр. 192–193: Космонавты
на поверхности Венеры. Кадры
из фильма «Планета бурь». 1960–1962

Стр. 194–195: Сражение с динозаврами.
Кадры из фильма «Планета бурь».
1960–1962

Стр. 196: Прощание на космическом
корабле. Кадр из фильма «Планета бурь».
1960–1962







Сценарий все же был доведен до конца, его приняли, выплатили нам с Казанцевым гонорары, и я поставил по этому сценарию фильм «Планета бурь».

Отношение к этой картине у меня двойственное. С одной стороны, это мое детище, я люблю ее. С другой — я хорошо отдаю себе отчет, что многое там мне не удалось. В первую очередь это касается актерской работы. И вина тут лежит не столько на актерах, сколько, по моему мнению, на нас с Казанцевым. Мы не сумели заложить в сценарий характеры наших героев, мотивацию их поступков и взаимоотношений. Им просто нечего было играть, кроме преодоления трудных дорог. К тому же я в силу своей неопытности не сумел доходчиво объяснить им, чего именно я от них хочу. Поэтому основная критика в адрес картины была именно по линии актерской игры.

Зато техническая сторона картины вполне удалась. Очень хороши в картине декорации. Кабины космических кораблей для нас изготовили на авиазаводе, и они были оборудованы настоящей аппаратурой. Вездеход на воздушной подушке по нашим техническим заданиям сконструировали и построили на автозаводе им. Лихачева. Роскошные скафандры изготовлены бригадой Худфонда под руководством замечательного художника и макетчика Надежина. Шедевром этой же бригады был самый запоминающийся и любимый герой фильма — Робот. Он поражал своей мощью, и чтобы убедить зрителя в том, что спутником и помощником наших героев является «механический человек» (в действительности внутри сидел чемпион по вольной борьбе Прудковский⁴⁰), мы сняли несколько эпизодов, когда хозяин Робота, исправляя какую-то поломку, вскрывает его «грудную клетку» и копошится внутри. Или же когда Робота используют в роли мощной лебедки, чтобы повалить огромное дерево: трос, обвязанный вокруг ствола дерева, закрепляют на поясе Робота, и он, стоя на земле, начинает вращать верхнюю часть туловища, наматывая трос на себя. Прудковского, естественно, в эти моменты внутри не было. Макет мог стоять и сам. У двухметрового Робота был «дублер» — кукла ростом в тридцать сантиметров. Он нужен был для таких кадров, как гибель Робота в потоке лавы при извержении вулкана.

Ошибка с актерской игрой

Спецэффекты: робот, морское дно, невесомость, вездеход, птица, извержение вулкана

⁴⁰ Борис Александрович Прудковский (1929–1976) — чемпион СССР по вольной борьбе (1964)



Стр. 198: Робот Джон на поверхности Венеры. Эскизы для фильма «Планета бурь». 1960–1962

Стр. 199: Космонавты и робот Джон на поверхности Венеры. Кадр из фильма «Планета бурь». 1960–1962

Стр. 200 (слева): Борис Прудковский в костюме робота Джона. На съемках фильма «Планета бурь». 1960–1962

Стр. 200 (справа): Павел Клушанцев и робот Джон. На съемках фильма «Планета бурь». 1960–1962



Стр. 201–203: Космонавты и робот Джон. Кадры из фильма «Планета бурь». 1960–1962













**Стр. 204 и 206: Космонавты под водой.
Кадры из фильма «Планета бурь».
1960–1962**

Вообще за комбинированные кадры в картине мне не стыдно, они удались. Например, эпизод, когда космонавты оказываются на дне моря. Мы повесили над декорацией морского дна стеклянную кювету, размером четыре на шесть метров, в которую налили воду. Вызывая в кювете волны и светя сквозь них прожектором, создавали характерную для подводного мира игру солнечных пятен. По полу, покрытому мхом, раскладывали «тяжелый дым», который под ногами космонавтов поднимался как муть от ила. Ателье, конечно, задымлялось для создания мутности среды. Съемка актеров велась через высокий плоский аквариум с водорослями и плавающими рыбками. Все вместе это создавало иллюзию подводного мира.



**Стр. 205: Съемка подводного эпизода.
Фильм «Планета бурь». 1960–1962**

**Стр. 207: Космонавт в невесомости. Кадр
из фильма «Планета бурь». 1960–1962**

Для создания невесомости пришлось придумать новый способ. Подвешивать к потолку актеров, как мы делали это в «Дороге к звездам», мы не решились. Заменив их дублерами было нельзя. Новый способ был прост и вполне себя оправдал. Был изготовлен кран с длинной и узкой стрелой, имеющей на конце «ухват», вроде тех, которыми пользуются в деревнях, вынимая горшки из печи. Актер одевал под костюм широкий кожаный пояс с двумя цапфами по бокам. За эти цапфы кран «ухватом» и поднимал актера. «Ухват» мог вращаться вокруг оси стрелы, а космонавт мог вращаться вокруг оси цапф. Ставился кран в глубине кадра, в тени. Стрела была направлена прямо на съемочный аппарат и закрыта от него телом актера.





**Полет вездехода над поверхностью
Венеры. На съемках фильма «Планета
бурь», 1960–1962**



Запоминается в фильме и вездеход. Изящный экипаж без колес, скользящий по воздуху над самой землей. Двигался он, конечно, не сам. Эта машинка крепилась на стреле специально изготовленного крана. Кран ставился на тележку, которая каталась по рельсам. Съемка всегда проводилась либо рядом с каким-нибудь естественным обрывом, либо такой обрыв приходилось создавать искусственно. Он помогал скрывать рельсы, тележку и людей. От камеры кран заслонялся самим вездеходом.

Для дальних планов у нас имелся «дублер» — маленький макет вездехода, размером примерно тридцать сантиметров, с куклами-космонавтами



Полет вездехода над поверхностью Венеры. Кадры из фильма «Планета бурь». 1960–1962



внутри. Этот «дублер» снимался в эпизодах с гигантской «актинией», с вулканом и других.

В кадрах, где вездеход летит над водой, он закреплен на железных балках, которые нам в ялтинском порту приварили к корме большой баржи. Тащил ее катер. Съёмочная группа находилась на корме баржи. С этой съёмкой у меня связаны неприятные воспоминания. Был там момент, когда актеры, сидящие в вездеходе, могли погибнуть.

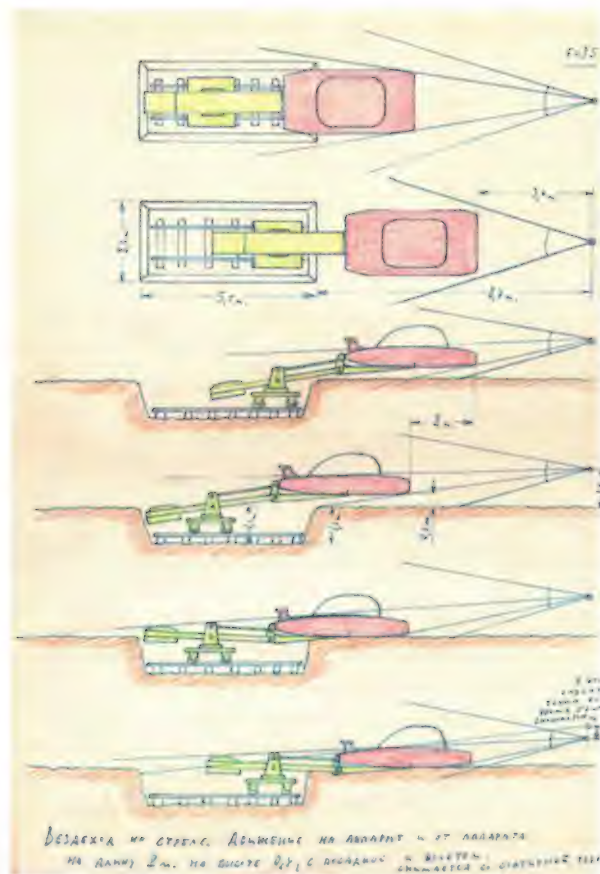
Мы вышли в море на съёмку, когда волнение было ничтожно, вездеход вполне мог «лететь» над водой на высоте менее полуметра, не боясь удара

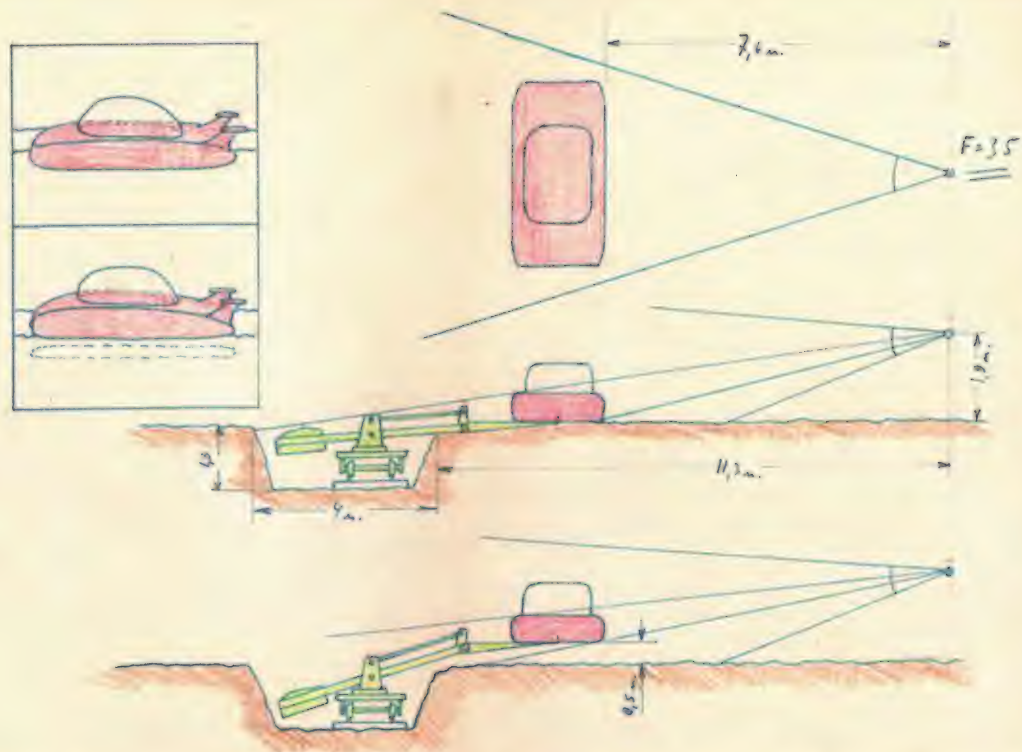
Стр. 210–211: Чертежи
объекта «Вездеход на стреле» для фильма
«Планета бурь». 1960–1962

Стр. 212: Полет вездехода над
поверхностью Венеры. На съемках
фильма «Планета бурь». 1960–1962

Стр. 213: Полет вездехода над
поверхностью Венеры. Кадр из фильма
«Планета бурь». 1960–1962

Стр. 214–215: Космонавты на пляже.
Кадры из фильма «Планета бурь».
1960–1962





Взлет на стреле. Профильное движение на высоте 0,5, с параллельным движением.











**Полет вездехода над поверхностью
воды. Кадры из фильма «Планета бурь».
1960–1962**



волны. Сняли пару кадров. Вдруг из-за мыса на бешеной скорости вылетел военный сторожевой катер. Сам по себе он был нам не страшен, страшна высокая волна, идущая от катера. Ее удар по вездеходу мог сорвать его с балки: там его удерживал всего один болт. Один, чтобы в процессе съемки можно было поворачивать вездеход. Если вездеход сорвется, актеры не успеют открыть крышу, выскочить из него и уйдут на дно вместе с макетом. У меня от ужаса сердце замерло. Удар! Огромную баржу качнуло! Еле на ногах устояли! Со страхом смотрю на вездеход. Он на месте. Болт выдержал! Какое счастье!



Съемки эпизода с полетом вездехода над поверхностью воды. Фильм «Планета бурь». 1960–1962

Еще несколько слов о двух мелочах. Первое — это гигантская птица над вездеходом в море. Птица — произведение прекрасной кукольщицы Малахиевой⁴¹. Ее руками сделаны многие куклы, работающие в наших кукольных театрах. В большом щите «неба» было отверстие. Сквозь него продета трубка, на конце которой закреплена птица. За «небом» помещались два кукловода, которые с помощью шнуров, продетых сквозь трубку, управляли птицей. Вездеход в этом эпизоде — маленький «дублер».

Второе — это извержение вулкана. Текут реки раскаленной лавы, текут медленно, величаво, светятся, слегка дымятся. Как сделано? Мы

⁴¹ Валентина Васильевна Малахиева (1923–1997) — художник, скульптор, кукольщица. Автор кукол для таких фильмов, как «Три толстяка» (1966, реж. А. Баталов), «Старая, старая сказка» (1970, реж. Н. Кошверова), «Господин оформитель» (1988, реж. О. Тепцов), «Круг второй» (1990, реж. А. Сокуров). С 1955 года работала в Ленинградском кукольном театре.



Стр. 218: Нападение птицы. Кадры из фильма «Планета бурь». 1960–1962

Стр. 219: Нападение птицы. Эскиз для фильма «Планета бурь». 1960–1962















Стр. 222: Ракета «Сириус» на поверхности Венеры. Кадр из фильма «Планета бурь», 1960–1962

Стр. 223: Ракета «Сириус» на поверхности Венеры. Эскиз для фильма «Планета бурь». 1960–1962

Стр. 224–225: Ракета «Сириус» на поверхности Венеры. На съемках фильма «Планета бурь», 1960–1962

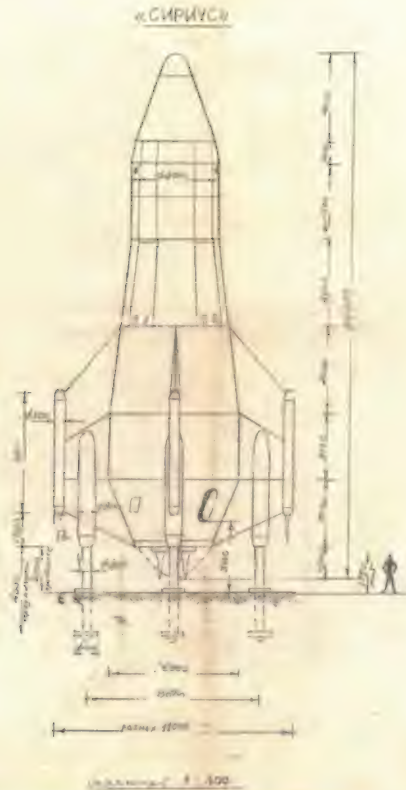




Стр. 226: Чертеж объекта «Ракета
„Сириус“» для фильма «Планета бурь».
1960–1962

Стр. 227: Взлет ракеты «Сириус»
с поверхности Венеры. Кадр из фильма
«Планета бурь». 1960–1962

Стр. 229: Оператор А. Климов (1-й слева),
актриса К. Игнатова (2-я), режиссер
П. Клушанцев (3-й), артист
В. Емельянов (6-й) и директор картины
З. Андерсон (7-я) после просмотра
фильма «Планета бурь». 1960–1962





рассуждали следующим образом: лава светится потому, что она светлее камней, по которым течет. Поэтому если мы сделаем горы черными, тогда все «просто белое» будет казаться светящимся. А чтобы черные скалы в кадре казались серыми, нужно при съемке в несколько раз увеличить экспозицию. Тогда все белое будет снято с большой передержкой и поэтому в кадре станет ярче, то есть будет светящимся. Так и сделали. Вулкан у нас был черным, как сажа, а лава — густая каша из муки с мелом. Пиротехники еще полили ее чем-то испаряющимся, и она «задымилась». Вот и все.

Взлеты ракет снимали отработанным уже способом на «Дороге к звездам». Так же обстояло дело и с совмещениями, которых на этой картине тоже было очень много.

Одним словом, с комбинированными съемками у нас проблем не было.

Неожиданная проблема возникла при сдаче картины, когда ее захотела посмотреть министр культуры Фурцева⁴². После просмотра она сказала: «Вообще-то неплохо. Но все портит эпизод, где девушка-космонавт плачет. Советская космонавтка не может плакать!»

Тем не менее зрителями фильм был принят хорошо. В СССР его посмотрело более двадцати миллионов человек, он был продан в двадцать восемь стран зарубежья. Очень хорошо приняли нашу картину космонавты. Позже я узнал, что они много раз брали копию фильма в Звездный городок, чтобы посмотреть ее еще раз.

Что же касается меня, то я, несмотря на успех картины на экранах страны, сразу понял, что совершил ошибку, взявшись за постановку художественного фильма. Мне не следовало его снимать. И в следующих своих полнометражных картинах «Луна» и «Марс» я вернулся к жанру научно-популярного кино.

Нападение птицы. Кадры из фильма

«Планета бурь». 1960–1962

Отзыв министра культуры

⁴² Екатерина Алексеевна Фурцева (1910–1974) — министр культуры СССР с 1960 по 1974 год





К работе над сценарием картины «Луна» я приступил в 1963 году. Идея фильма на эту тему возникла у меня неслучайно. Успешное развитие космонавтики не оставляло сомнений, что следующим шагом в освоении космоса станет изучение планет Солнечной системы. И первой, конечно, будет ближайшее к Земле космическое тело — Луна. Поэтому, решил я, естественно и своевременно сделать фильм, отвечающий на основные вопросы, возникающие в связи с подготовкой полета на Луну. Тема безоговорочно была включена в план студии. Свою роль тут сыграл, конечно, удачный опыт выхода на экраны «Дороги к звездам», совпавший с полетом первого спутника Земли.

«Луна» была первым моим полнометражным фильмом, где в качестве сценариста выступал я сам, без соавторов. Пятичастевую картину я построил как пять самостоятельных очерков (глав), посвященных каждая своему периоду изучения, а в дальнейшем и освоения Луны: Луна в телескопе, штурм Луны средствами космонавтики, первые люди на Луне, как будут изучать Луну, Луна, освоенная человеком будущего. Мне кажется, что прием «история вопроса», поданная такими ступенями, иногда воспринимается лучше.

Кто-то, по-моему, Горький, сказал: «Жизнь строят трое — ученый, рабочий и художник». Поэтому, начиная с третьей «главы» (знакомство с Луной) все, что происходит и показывается на экране, снималось с трех точек зрения: Луна глазами ученого, инженера и художника. Для этой же цели я задействовал трех дикторов, каждый из которых озвучивал определенную точку зрения.

Фильм «Луна», в отличие от предыдущих моих картин, не мог похвастаться большим количеством технических «выдумок», хотя и тут были комбинированные кадры, много перспективных совмещений. Зато фильм выделялся грандиозностью декораций. Ведь на картине работал Юрий Шве́ц⁴³, одареннейший художник. Он был художником-постановщиком на таких известных фильмах, как «Гулливер», «Золотой ключик»⁴⁴ и других картинах-сказках.

Впервые я встретился с ним на съемках «Вселенной», где было две параллельные группы. Шве́ц работал в группе режиссера Лещенко, со мной в группе

Фильм «Луна»

Структура

⁴³ Юрий Павлович Шве́ц (1902–1972). Работал над первым советским космическим фильмом «Космический рейс» (1935, реж. В. Журавлев), консультантом которого был К. Циолковский. Непосредственно перед «Луной» был художником космических фильмов «Мечте навстречу» (1963, реж. М. Карюков, О. Коберидзе) и «Небо зовет» (1959, реж. А. Козырь, М. Карюков; этот фильм, так же, как и «Планета бурь» Павла Клушанцева, был перемонтирован в США на студии Р. Кормана и выпущен в американский прокат под названием «Битва за пределами Солнца»).

Художник Юрий Шве́ц

⁴⁴ «Новый Гулливер» (1935, реж. А. Птушко), «Золотой ключик» (1939, реж. А. Птушко).







Стр. 230: На съемках фильма «Луна». 1963–1965

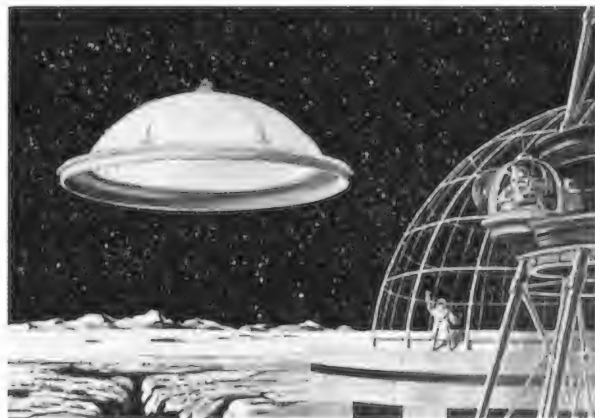
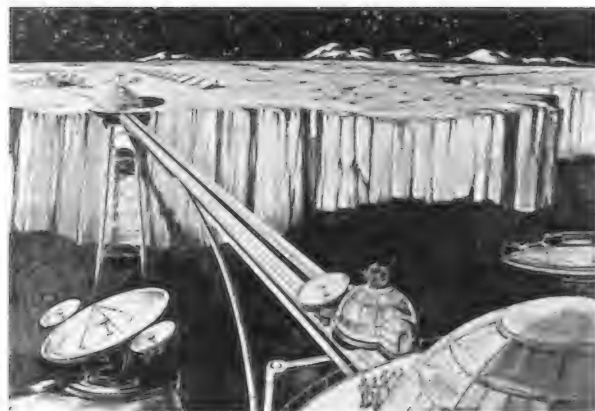
Стр. 232–233: Космонавты на поверхности Луны. Эскизы для фильма «Луна». Художник Юрий Шве́ц. 1963–1965

Стр. 234 (вверху): Взлет ракеты. Эскиз для фильма «Луна». Художник Юрий Шве́ц. 1963–1965

Стр. 234 (внизу): Вездеход на поверхности Луны. Эскиз для фильма «Луна». Художник Юрий Шве́ц. 1963–1965



Стр. 235: Станция на Луне. Эскизы для фильма «Луна». Художник Юрий Шве́ц. 1963–1965



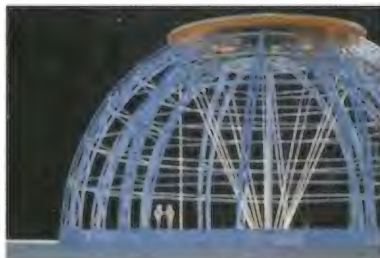


**Декорация станции на Луне. На съемках
фильма «Луна». 1963–1965**

работал художник Цыбасов⁴⁵, хорошо разбирающийся в комбинированных съемках. Швеc тогда создал огромные впечатляющие макеты, изображающие пейзажи на разных планетах Солнечной системы. Нарисовал красочные, выразительные картины, иллюстрирующие историю астрономии.

На «Луне» у него была возможность размахнуться во всю мощь. Мне порой приходилось его даже сдерживать. Возможности у него были большие, поскольку вторая половина картины целиком посвящена фантастике. Было много декораций для эпизода освоения Луны, где сцены с участием актеров требовали создания участков лунной поверхности в полном масштабе. Швеc

⁴⁵ Михаил Петрович Цыбасов (1904–1967). Также работал с Павлом Клушанцевым на фильмах «Тайна вещества», «Дорога к звездам» и «Планета бурь».



**Станция на Луне. Кадры из фильма
«Луна». 1963–1965**

совершенно не боялся грандиозных и очень трудоемких строек. Его вообще всегда тянуло к масштабности. Приведу пример.

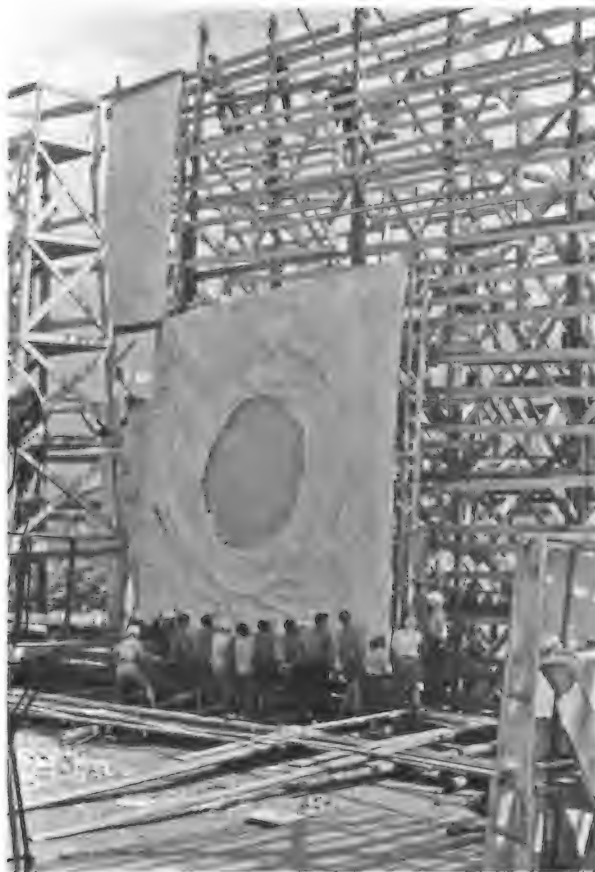
В картине есть один кадр длиной пятьдесят метров. На экране — участок поверхности Луны с высоты сотен километров, кратер Коперник. Съемка идет как бы с ракеты, медленно идущей на посадку. Вначале мы смотрим на кратер сверху вниз, находясь над ним. Потом, постепенно приближаясь к поверхности Луны, начинаем видеть кратер уже в перспективе, на экране вдали появляется черное звездное небо. Снижаемся еще больше, и на первом плане возникают горы: сперва только их вершины, потом горы целиком на фоне

**Прилунение, звездное небо,
отсутствие воздуха**









Стр. 238: Ребенок в костюме космонавта
на съемках фильма «Луна». 1963–1965

Стр. 239: Космонавты осматривают
станцию на Луне. Кадр из фильма «Луна».
1963–1965

Стр. 240: Ассистент режиссера Алла
Белявская и режиссер Павел Клушанцев.
На съемках фильма «Луна». 1963–1965

Стр. 241: Постройка декорации кратера
Коперник. На съемках фильма «Луна».
1963–1965



**Съемки эпизода посадки на поверхность
Луны. Фильм «Луна». 1963–1965**

черного неба. Мы сели на поверхность Луны. Все это один кадр без всяких перебивок.

Снять его, конечно, можно было бы, расположив кратер и всю окружающую его поверхность Луны горизонтально. Но тогда эта декорация имела бы размер шестнадцать на шестнадцать метров. Соответственно, съемочный аппарат должен был бы начинать съемку с высоты пятнадцать метров и оттуда по кривой линии опускаться вниз к краю декорации. Возможно, эту задачу можно было бы решить с помощью операторского крана, поместив на него оператора с камерой. Но сомневаюсь. Уж очень большая должна быть стрела у этого крана. Мы решили эту



**Посадка на поверхность Луны. Кадры
из фильма «Луна», 1963–1965**

задачу иначе. Всё повернули на бок. Декорацию поставили стоймя, стенкой высотой в шестнадцать метров. Путь съёмочного аппарата при этом стал горизонтальным, и никакого крана не потребовалось. Правда, камеру поставили на тележку, которая катилась по рельсам, и находилась она в восьми метрах от земли. Поставлена камера была боком. В результате безупречность траектории «посадки на Луну» и ее плавность были обеспечены. Кадр сняли, и все получилось отлично.

Нужно сказать еще о «черном звездном небе», которое присутствовало в этом кадре, в его последних метрах. Небо это, как и все произведения Швеца, отличалось колоссальным размером. Бревенчатый, обшитый фанерой задник



**Стр. 244: На съемках фильма «Луна».
1963–1965**

**Стр. 245: Космонавт исследует
поверхность Луны. Кадры из фильма
«Луна». 1963–1965**









Стр. 246: Задник «Звездное небо»
и декорация поверхности Луны.
На съемках фильма «Луна». 1963–1965

Стр. 247–248: Космонавты исследуют
поверхность Луны. Кадры из фильма
«Луна». 1963–1965

Стр. 249: Подготовка к съемкам эпизода
исследования поверхности Луны.
На съемках фильма «Луна». 1963–1965





На съемках фильма «Луна». 1963–1965

черного цвета высотой в пятнадцать метров и длиной метров сорок. В него вделаны сотни лампочек-звезд. Задник этот работал в съемках всех эпизодов, где действовали актеры и дело происходило на Луне. А чтобы можно было снимать на его фоне в любое время дня, задник был изогнут примерно в треть окружности.

В этой же части фильма, в эпизоде «Луна глазами инженера», есть кадр, в котором космонавт, чтобы продемонстрировать отсутствие воздуха на Луне, берет лист газеты, комкает его, расправляет и кидает вдаль со всей силы. На Земле газета, увязнув в воздухе, упала бы тут же рядом. А тут, в кадре, она летит далеко, кувыряясь и явно не встречая никакого препятствия. Снималось это следующим



**Космонавты исследуют поверхность
Луны. Кадры из фильма «Луна».
1963–1965**



образом. Было три экземпляра одной и той же газеты. Один отдали в руки актеру, чтобы он во время съемки смял его и потом расправил. А бросал он тонкий металлический лист, помятый как газета в его руках и оклеенный с двух сторон оставшимися двумя экземплярами газеты. Подмена была скрыта монтажом.

Снимали мы и взлеты ракет. Этот способ уже был отработан на предыдущих картинах. Но тут был случай, который к «выдумкам» не относится, но все же просится на бумагу.

Это произошло еще в период подготовки к съемкам. Я в Москве сидел у цензора. Без его утверждения моих чертежей макетов ракет я не имел права

Запрещенные чертежи



**Стр. 252–253: Подготовка к съемкам
эпизода взлета ракеты. Фильм «Луна».
1963–1965**

их строить и снимать. Он посмотрел на мой чертеж ракеты, сурово взглянул на меня и, перечеркнув, написал: «Публиковать нельзя». В те годы все материалы по строящимся ракетам и их внешний вид был строго засекречены. Поэтому свой чертеж я делал соответственно собственным расчетам, исходя из знаний теории. Тем не менее оказалось, что моя ракета удивительно похожа на тогда только еще проектируемую ракету «Протон». Цензор, видимо, решил, что я каким-то образом знаком с подлинными чертежами. Пришлось делать ракету общепринятого образца, какую рисуют в журналах и книжках. Мы только разукрасили ее разными деталями.

Подготовили все для съемки ее взлета. Построили ферму — «виселицу». Во дворе студии, правда, места не нашлось, так как там стояло сорокаметровое «звездное небо» Швеца. Снимали на пустыре у дороги. Приготовились к съемке. Заложили пороховые патроны. Съемочный аппарат на месте. Кругом, конечно, толпа любопытных, много ребят. Я решил сделать пробный

Взлет ракеты, обсерватория на Луне





Павел Клушанцев на съемках эпизода
взлета ракеты. Фильм «Луна», 1963–1965



Взлет ракеты. Кадр из фильма «Луна».
1963–1965

взлет, испытать ракету, заложенную в нее пиротехнику и работу противовеса. Попросил оператора Климова⁴⁶ на всякий случай снять. Приготовились! Камера! Ракета! Пламя, клубы дыма. Ракета величественно отрывается от земли, эффектно поднимается... и не останавливается у перекладки «виселицы», а, скользя по блоку, порвав нити, которые ее поднимали, летит к небу. Всеобщее «Ах!». У толпы от восторга, у нас — от ужаса. Ракета поднялась метров на двадцать, порох выгорел, и она, с затухающим огоньком, стала падать. На толпу! По счастью, люди успели разбежаться. Ракета грохнулась на землю и разбилась вдребезги. Как хорошо, что этот пробный запуск был снят! Прекрасный кадр получился, вошел в картину.

Расскажу еще об одном кадре, который придумали мы со Швецом. По сценарию надо было показать обсерваторию на Луне — отдел наблюдения Солнца. Швец, как всегда, размахнулся. Большой зал, в центре на полу большой белый круг, окруженный барьером, вроде арены цирка. На этот круг телескоп проецирует изображение Солнца. Диаметр круга — примерно метра четыре. На нем нарисованы солнечные пятна. Но для того чтобы четырехметровое «Солнце» на полу сияло, как экран в кинотеатре, надо сделать так, чтобы в зале был полумрак.

Я предложил сделать над декорацией, вне кадра, потолок с круглой четырехметровой дырой, через которую Солнце освещало бы круг, оставив зал в полумраке. Сложность была только в том, что Солнце движется, и пятно света будет, соответственно, ползти. Как быть? Покопавшись в своих астрономических познаниях, я высчитал, в какой день и час где именно будет находиться солнечное пятно. Согласно моим расчетам был установлен потолок.

В назначенный день и час мы были готовы. Солнце вползло на свое место. Но тут, в безоблачный летний день, в городе Ялта, на небе неожиданно образовалась тучка и закрыла Солнце. Мы были в отчаянии. К счастью, тучка оказалась небольшой, и вскоре Солнце появилось вновь. Но пятно света за это время успело сползти на несколько сантиметров. Пришлось снимать как есть. На экране никто, кроме нас, этого несовпадения не заметил.

⁴⁶ Аркадий Александрович Климов (1914–1970). Также работал с Павлом Клушанцевым на фильмах «Планета бурь», «Марс» и «Видю Землю!». Дважды лауреат Сталинской премии, заслуженный деятель искусств РФ.



**Вездеход на поверхности Луны. Кадр
из фильма «Луна». 1963–1965**

Было в истории этого фильма и событие «международного значения».

В той части картины, где говорится о том, как будет идти изучение Луны, есть эпизод, где по гористой местности шагает шестиногий вездеход. Большой, могучий, с высоко и гордо поднятой шарообразной «головой» — кабиной космонавтов, с двумя огромными «глазами» — прожекторами. Шагает не торопясь, уверенно переставляя поочередно свои шесть ног.

История произошла такая. Фильм был уже закончен, сдан в Москве, выпущен на экраны, получил прекрасную прессу и у нас, и за рубежом, получил в Триесте на Четвертом международном кинофестивале научно-популярных фильмов Золотую медаль как лучший фильм, в котором «счастливо сочетаются наука и фантазия», и вызвал к себе интерес в Европе. Французский журнал «Пари-Матч» в № 885 от 26 марта 1966 года посвятил «Луне» шестнадцать страниц, дав огромные цветные развороты с красочными воспроизведениями кадров из нашего фильма.

Репортер из «Пари-Матч» и вездеход

И вот в Ленинград прилетел из Парижа журналист, чтобы взять у меня интервью. Мы встретились. Парижанин стал задавать мне вопросы. К моему изумлению, больше всего его интересовали технические характеристики нашего шагающего вездехода. Он спрашивал у меня, какой у вездехода двигатель, дальность действия, скорость, количество экипажа, какие склоны он может преодолевать, его грузоподъемность и тому подобное. Видимо, в Европе решили, что русские усиленно готовятся к завоеванию Луны и что я в своей картине «проболтался» о реально существующей технике. Я пытался объяснить, что это всего лишь макет, размером меньше метра, что мы с художником Швецом придумали эту игрушку вечером, сидя за чашкой чая. Потом макетки нам ее изготовили. Двигают ее три человека (кукловода), медленно идущие под декорацией. Каждый из них держит по одной ноге вездехода в каждой руке. Ноги вездехода продлены черной и потому невидимой палочкой вниз, через прорезь в декорации. Трое ведущих по очереди передвигают ноги вездехода, и на экране он шагает по лунным скалам. Француз мне не верил, сердился. Он ведь прилетел с надеждой получить ценнейшие, сенсационные сведения, а его морочат сказками. Был страшно раздосадован, выключил диктофон и, холодно попрощавшись, ушел. А вездеход-то наш, видимо, хорошо получился!

Картина, как я уже упомянул, хорошо была принята прессой и зрителями, но, в отличие от предыдущих двух картин, была быстро снята с экрана. Ей не повезло «с политикой». Наша страна первой запустила спутник Земли, первой вывела на околоземную орбиту космический корабль с человеком на борту. Естественно, и первым человеком, ступившим на Луну, хотелось видеть нашего соотечественника. Но не вышло. Первым человеком, достигшим поверхности Луны, стал американец. И выиграло самолюбие вышестоящих чиновников. А чтобы не привлекать внимания к неудаче, отыгрались на нашей картине. Срочно сняли ее с экранов. Луна нас совершенно не интересует!

**Стр. 259: Космонавты на поверхности
Луны. Кадр из фильма «Луна». 1963–1965**

Снятие с проката





Последней из моих полнометражных картин стал «Марс». И тут, как и на «Луне», я был полновластным «хозяином»: и автором сценария, и режиссером. Драматургию фильма я выстроил моим излюбленным приемом «история вопроса», тем более что такая интересная и таинственная планета, как Марс, всегда была предметом пристальнейшего изучения астрономами, и ее описание изобилует любопытнейшими гипотезами. Так что было о чем рассказать. Но вот что касается технических приемов съемки, ничего нового, по сравнению с предыдущими картинками, не было. Упомяну лишь мелочи.

Снимался макет поверхности Марса с обилием мелких кратеров. Чтобы рельеф местности был лучше виден, нужно было снимать его на восходе Солнца. Но на Чайной горке в Ялте, где мы работали, это было невозможно. Пришлось поставить макет в наклонное положение и для нашего Марса восход Солнца начался только перед обеденным перерывом. Снимали макет как бы с летящего самолета. Для этого камеру с оператором поместили на площадку, которая находилась выше макета и была шире его. Катилась она на колесах по рельсам, проложенным по обе стороны от макета. И здесь стоял огромный, как на «Луне», изогнутый сорокаметровый задник. Только не черный, а синий, так как на Марсе все-таки есть атмосфера, хоть и разреженная, и небо там имеет синий цвет. Таких обзоров разных форм марсианской поверхности было несколько. Все они сняты, вошли в картину, но совершенно неожиданно принесли мне сложности при сдаче. Цензор, увидев эти кадры, потребовал от меня предъявить разрешение на съемку с самолета. Я говорю ему, что это Марс. Принесите справку! Я говорю, что это макет размером всего пятнадцать квадратных метров. Принесите справку!

Бывали и сложные съемки. Например, надо было показать, как зарождается смерч. Происходит завихрение, поднимая с грунта пыль и песок, растет извивающийся черный столб, движется по пустыне. Как это снять? Идея принадлежит художнику Ивану Ивановичу Егорову. Он предложил сделать большой аквариум, на дно положить мелкий песок, закрутить сверху воду, песок станет подниматься со дна, закручиваться столбиком. Так и сделали. Получился настоящий смерч! Сняли.

Фильм «Марс»: поверхность Марса, возникновение смерча, облет вокруг Марса, собачка в скафандре

Стр. 250: Космонавт с собакой на поверхности Марса. Кадр из фильма «Марс». 1966–1968







Стр. 262: На съемках фильма «Марс». 1966–1968

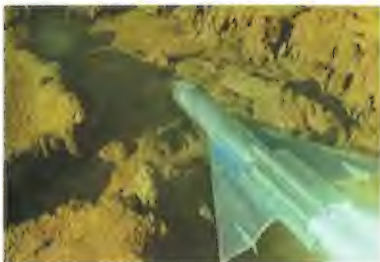
Стр. 263: Марсианский пейзаж. Кадр из фильма «Марс». 1966–1968

Стр. 264: Город на Марсе. Кадры из фильма «Марс». 1966–1968

Стр. 265: Космический корабль над Марсом. Кадр из фильма «Марс». 1966–1968







**Полет над поверхностью Марса. Кадры
из фильма «Марс». 1966–1968**

На картине работал и второй художник — Вячеслав Александров. По его эскизам была сделана «марсианская растительность», совершенно необычная по форме и удивительно красивая. (Юрий Шве́ц, работавший со мной на «Луне», трагически погиб в автокатастрофе вскоре после завершения работы над картиной).

Была и такая съемка: по орбите вокруг Марса летит космический корабль. Марс при этом виден как часть огромного шара на фоне черного звездного неба. Мы как бы летим за кораблем, чуть повыше его. Корабль огибает огромный шар, и из-за горизонта поднимаются все новые и новые созвездия. Очень сложная декорация! Часть шара диаметром четыре метра. Вокруг него задник — черное



**Съемки эпизода полета
над поверхностью Марса. Фильм «Марс».
1966–1968**

небо со звездами-лампочками, изогнутое в полуокружность. Под шаром, на общей с ним оси, — карусель, выходящая за пределы шара. На ней площадка со съемочным аппаратом, положенным на бок, и макет космического корабля перед ним. Они вместе и «летят» вокруг Марса. Никаких фокусов в этой съемке, собственно, нет. И прошла она гладко. Интересна сама декорация.

В заключение добавлю несколько слов об одном «нестандартном» актере фильма — о собачке в скафандре, со шлемом на голове и ранцем на спине. Собачек, собственно, было две. Совершенно одинаковых. Одна — основная «актриса», другая — дублер, на всякий случай. Привезли их в Ялту из Ленинграда, где их



**Собака в скафандре. Кадр из фильма
«Марс». 1966–1968**

взяли в собачнике одного из научно-исследовательских институтов. В Ялте в то время жил дрессировщик с медведем, которого он готовил для съемок какой-то мосфильмовской картины. Он взялся выдрессировать и наших собачек. Работал с ними больше месяца. Приучил бегать в скафандре, который придумал и изготовил все тот же всемогущий Надежин, работавший с нами на «Планете бурь». В его скафандрах была некая хитрость: стекла в шлеме заменили пленкой, а внизу шлема была дыра, незаметная для камеры, но дающая собаке возможность не только дышать через нее, но даже пить и есть. Собачки работали с нами все лето и сняты во многих эпизодах. Мы привезли их обратно в Ленинград. Одну, по-моему, кто-то взял к себе домой, а вторую оставили на студии, но вскоре она пропала.

После «Марса» я больше полнометражных картин на космические темы не снимал, хотя желание такое было.

В свое время я предложил Потаповичу сделать полнометражный фильм «Кибернетика». Он ухватился за эту идею и включил тему в перспективный план студии. Но потом я сам пошел на попятный и попросил заменить тему на «Люди на звездах». Кибернетика мало мне знакома, надо серьезно влезать в новую для меня область. Трудно. Хотя картину можно было бы сделать потрясающую. Космическая тематика мне ближе. Материал знаком и собран. К тому же появилась новая интереснейшая тема, новая отрасль науки, еще не имеющая официального названия, — наука о внеземных цивилизациях (ВЦ). Она выросла из достижений целого ряда других наук: биологии (происхождение жизни, пути ее развития, распространение по Вселенной, возможные формы), астрофизики (физические условия на небесных телах), радиоастрономии и теории информации, антропологии, истории, социальных наук, футурологии (возникновение разума, его свойства, пути развития, определение понятия «цивилизация», роль разума во Вселенной и тому подобное). Таким образом, наука о ВЦ объединяет разные отрасли науки, осмысливает, подсказывает направление работ — иначе говоря, берет на себя философские функции. В перспективе она обещает помочь людям понять себя, свое место и назначение во Вселенной, а в частности, лучше понять и нашу эпоху.

Уже прошло несколько международных симпозиумов по проблемам ВЦ, на которых присутствовали видные ученые многих стран. Мне посчастливилось быть участником нескольких из них: в Бюракане⁴⁷, Зеленчуке⁴⁸ и Таллинне⁴⁹. В Зеленчуке я даже набрался храбрости и сделал доклад на тему «Отношение к проблеме CETI⁵⁰» (ВЦ). Доклад хорошо приняла молодежь Зеленчука и похвалил «сам» Шкловский⁵¹.

Я собрал и обработал огромный материал по ВЦ, завел тесные связи с учеными, занимающимися этой темой. Потапович согласился с моим новым предложением и включил тему в перспективный план, но тут произошли серьезные изменения в структуре самой студии. Потаповича «ушли на пенсию» и долго не могли найти замену. Илья Николаевич Киселев, тогдашний директор «Ленфильма», воспользовался ситуацией и своими связями и сплавил нам

Нереализованный сценарий: фильм «Люди на звездах»

⁴⁷ В Бюракане (Армения) расположена Бюраканская астрофизическая обсерватория. В сентябре 1971 года там состоялась первая советско-американская конференция CETI.

⁴⁸ В Таллинне 7–11 декабря 1981 года прошел всесоюзный симпозиум «Поиск разумной жизни во Вселенной (Таллинн CETI-81)».

⁴⁹ В Зеленчуке (Карачаево-Черкесия) расположена радиоастрономическая обсерватория. 16–21 октября 1975 года там прошла школа-семинар CETI.

⁵⁰ CETI (*Communication for Extraterrestrial Intelligence*) — связь с внеземными цивилизациями.

⁵¹ Иосиф Самуилович Шкловский (1916–1985) — выдающийся астрофизик. Его книга «Вселенная, жизнь, разум» (1962) привлекла широкое внимание к проблеме существования разумной жизни за пределами Земли.

Наука о ВЦ

Директор студии Виталий Аксенов

в директора своего режиссера Аксенова⁵², документалиста по образованию, который проработав на «Ленфильме» десять лет, сделал там три картины. Первая из них, «Семь нот в тишине»⁵³, был вполне достойной. Но потом появился мюзикл «Синие зайцы, или Музыкальное путешествие»⁵⁴, вызвавший бурю негодования у всех кто его видел.

И вот, придя «хозяином» на нашу студию, Аксенов попытался «свой жанр» сделать господствующим на студии, официально мотивируя это борьбой за занимательность и формальную новизну нашей продукции, а по существу, вытравливая науку из наших фильмов. В тематике студии не стало и намек на естественнонаучную тематику. А ведь мы все же научное кино в первую очередь.

Публицистика, развлекательность, формалистические поиски «новых форм» могут касаться нас только краешком. Для этого есть документальное и художественное кино. А наукой в кино, кроме нас, никто на свете заниматься не станет.

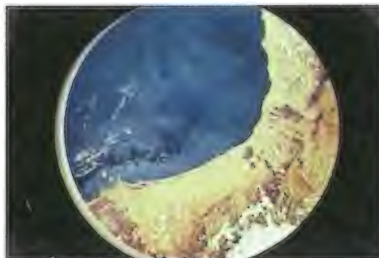
Аксенов — человек в научно-популярном кино совершенно некомпетентный, но крайне самоуверенный. Придя на студию, он прежде всего убрал с дороги всех «выше себя», чтобы не иметь критики и сопротивления. В ход пошли молодые кадры. Среди них, безусловно, были стоящие, талантливые ребята, но было много и наглых, бездарных. Тем не менее именно они стали влиять на судьбы студии. Аксенов перевел на пенсию почти всех «стариков», разогнал старый худсовет (меня вывел сразу же) и собрал новый из неопытной, «зеленой» молодежи. В результате худсовет стал послушным штамповщиком решений Аксенова. Сценарный отдел ему не перечил — своя рубашка ближе к телу. Творческая секция ограничила свои функции вопросами тарификации. Коллектив студии превратился в аморфную массу. За все время работы на студии, а я за сорок лет пережил пятнадцать директоров, я не видел такой дружной неприязни, которую все испытывали к этому человеку. Работать стало трудно. Однако нужно было зарабатывать на пенсию, и я вынужден был перейти на короткометражки, о двух из которых немного расскажу.

⁵² Виталий Евгеньевич Аксенов (р. 1931)

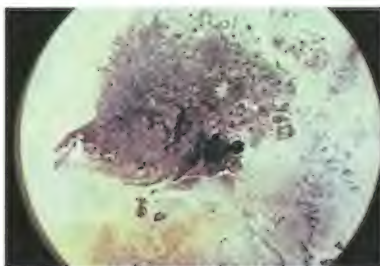
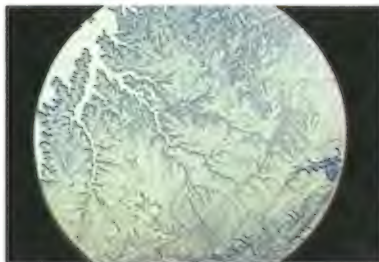
⁵³ 1967, Ленфильм, реж. В. Аксенов, оператор Л. Волков

⁵⁴ 1972, Ленфильм, реж. В. Аксенов, оператор Н. Строганов, в ролях А. Филлипенко, В. Теличкина.





Стр. 271–272: Кадры из фильма «Вижу Землю!». 1970



Еще в бытность Потаповича я на всякий случай подал совместно с инженером Касаткиным из Института космических исследований⁵⁵ заявку на трехчастевый фильм «Космический пейзаж». Это рассказ о новой науке «Космическое земледование». Сейчас об этом много пишут. Тема злободневная, и ее утвердили. Сценарий я писал в соавторстве с Касаткиным, снимал ее в 1970 году совместно со своей дочерью, которая работала на студии ассистентом режиссера. Дочь в качестве второго режиссера взяла на себя все натурные экспедиционные съемки, так как у меня начались серьезные неполадки со здоровьем и экспедиционные поездки стали мне не по силам.

Фильм вышел под названием «Виджу Землю!». Никаких интересных комбинированных съемок там не было. Разве только один кадр. Задание: лес, гроза, молния ударяет в дерево, и оно загорается. Выбрали место в лесу на правом берегу Невы. Заготовили на студии бруски и две рамки, стекло, черную бумагу, пиротехнику, инструменты и выехали на съемку. Поставили съемочный аппарат, взяли кадр. На выбранном дереве отметили место для «удара молнии» и закрепили там пороховой заряд. Перед аппаратом вбили в землю два бруска, и на них я поставил стекло под углом сорок пять градусов, так, чтобы кадр был виден сквозь стекло и, кроме этого, в аппарате было видно и то, что находилось слева и отражалось в стекле. Там, слева, мы забили в землю еще два столбика. На них укрепили большую раму, обтянутую черной бумагой. Глядя в аппарат, наметили точки, совпадающие с точкой на дереве (место удара молнии). От этой точки на бумаге до края кадра прочертили «молнию» и вырезали по этой линии тонкую цель. За щелью поставили пиротехнику, вспыхивающую очень ярким белым огнем. Запальники обоих зарядов соединили на один рубильник, чтобы они сработали одновременно. И все. Приготовились! Камера! Идет съемка. Молния! Вспыхивает пиротехника, в кадре мелькнула яркая молния и на дереве — вспышка. Дерево загорелось. Еще некоторое время снимаем. Стоп! Кадр снят. Пожарные тушат дерево. Едем домой. На все ушло часа два. Помню, как директор этой нашей картины Харкевич⁵⁶ потом на каком-то

Фильм «Виджу Землю!»

⁵⁵ Институт космических исследований АН СССР (Москва)

⁵⁶ Александр Александрович Харкевич (р. 1934).

собрании, рассказывая об этой съемке, сказал, что был удивлен четкостью нашей работы, ее продуманностью и уверенностью в успехе. Да, комбинированные съемки требуют полной продуманности и тщательной подготовки. Никаких «авось»!

Вслед за «Видю Землю!» я сделал фильм «Веление времени» об автоматизированных системах управления (АСУ) на материале ленинградского предприятия «Светлана»⁵⁷.

Тема для меня совершенно новая, незнакомая. Пришлось серьезно поработать, чтобы разобраться в существе дела. При приемке готовой картины мне ставили в вину, что картина «слишком инструктивна», а не «агитационна», рассказывает о деталях, а не о «народно-хозяйственном значении» и так далее. Разговор об этом шел еще в процессе работы над фильмом. Любопытно, что все редакционные работники тянули в «агитационность», а решительно все работники «народного хозяйства» — в «инструктивность».

Я честно попробовал выяснить на «Светлане», что же конкретно дала им АСУ. И после их кокетливых уверток выяснил, что пока ничего существенного. И дело не в том, что АСУ — плохая и ненужная вещь, а в том, что она хороша тогда, когда внедряется на предприятии уже четко организованном. У нас же часто счетно-вычислительную машину ставят прямо в середину хаоса и партизанщины и удивляются, что машина им не навела порядок. Естественно, я послушал тех, кто занимается АСУ на деле, а не в разговорах.

О том, что я оказался прав, говорит то, что на Всесоюзном смотре фильмов, посвященных организации производства, наш фильм оказался победителем, завоевав первое место. А фильмов было представлено более пятидесяти, со всех студий страны. Хотя по формальным признакам фильм не шедевр. Во всяком случае, я никогда не считал его вершиной своего творчества.

И тем не менее вскоре на мое имя пришло письмо из США, из университета города Прово, штат Юта, с просьбой предоставить им экземпляр фильма для демонстрации студентам в качестве учебного пособия.

Фильм «Веление времени»

АСУ

⁵⁷ Ленинградское объединение электронного приборостроения «Светлана» (аббр. от «световые лампы накаливания») — предприятие, разрабатывающее и выпускающее электровакuumные приборы. В честь него названы Светлановская площадь и Светлановский проспект в Петербурге

Письмо из США

Что же касается сценария «Люди на звездах», то от работы над ним я не отказался. Слишком интересна была мне эта тема, да и материал имелся уникальный. Воспользовавшись тем, что тема ВЦ была в свое время внесена в перспективный план студии, я стал параллельно с работой над короткометражками работать над сценарием. На эту работу у меня ушло два года. Я задумал фильм как философский и строил его драматургию в основном на абстракциях и авторских размышлениях. Ученые выведены в той мере, в какой это мне казалось уместным. В сценарии было заложено такое громадное количество информации, что сцены с учеными пришлось сократить (а были!), потому что они тормозили развитие мысли, отнимали метраж, засоряли сценарий ненужной конкретикой, вводили ненужные «черты образа ученого» и тому подобное.

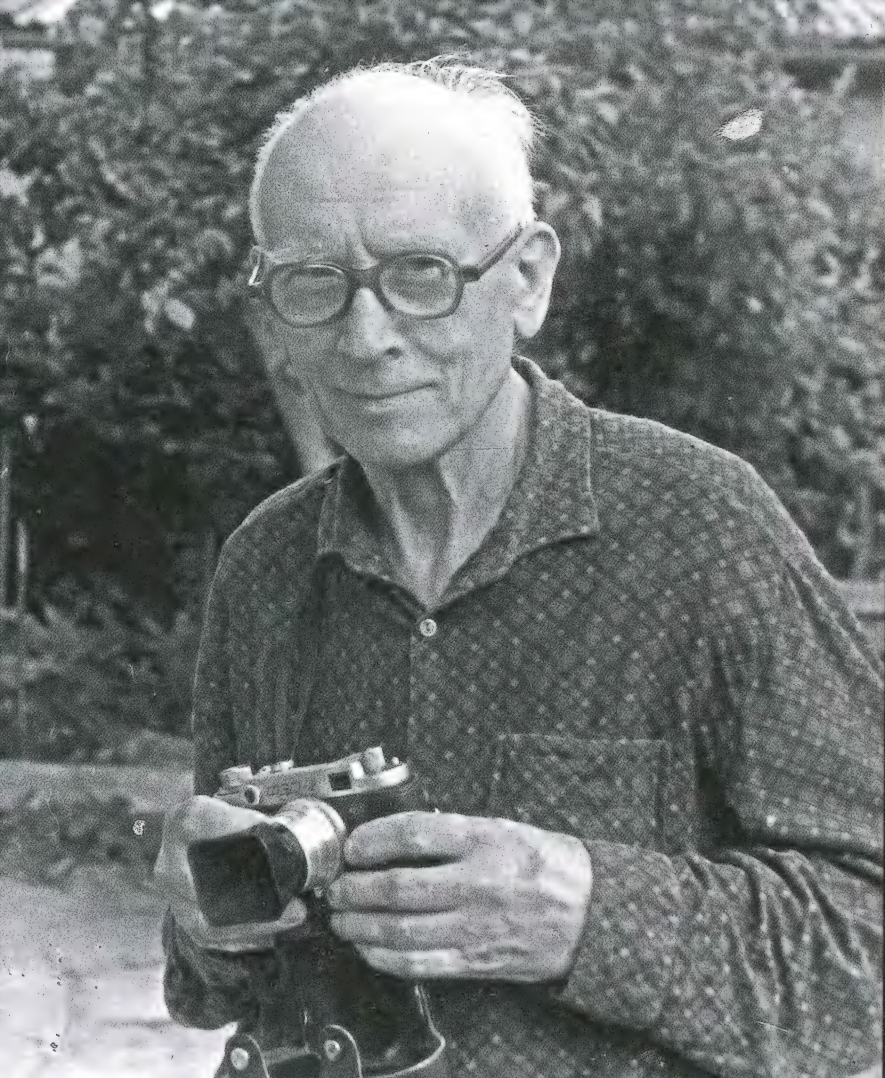
Я считал, что этот фильм должен строиться как «лекция» очень хорошего ученого с живым умом и с использованием всех возможностей кино. Именно ученого, а не журналиста. Прием выискивания в проблеме «сенсации» и спекуляции на ней, на мой взгляд, дезориентирует зрителя, выдавая ему второстепенное за главное. В моем сценарии была поставлена задача помочь зрителю разобраться в этой новой и чудовищно трудной теме. А для этого материал надо изложить прежде всего логично и объективно. Аксенов был иного мнения. Мы, говорил он, должны заинтересовать, а не учить. Я же считаю себя представителем науки в кино, и для меня главное помочь зрителю ориентироваться в сложном, запутанном мире современной науки, а не подменять собой цирк или мюзик-холл. Ученые консультанты — академик Котельников⁵⁸, член-корреспондент АН СССР Троицкий⁵⁹, член-корреспондент АН СССР Шкловский — дали о сценарии положительные отзывы. Тем не менее сценарий был отвергнут студией по причине якобы кинематографической неполноценности. Воевать и пробивать сценарий я не стал. До сих пор я всегда добивался своего, и про меня говорили, что у меня «мертвая хватка». Но здесь был случай посложнее и не по моим уже силам. «Строгие» фильмы вышли из моды. Требуется занимательность, нужны псевдонаучные фильмы типа «Воспоминаний о будущем»⁶⁰. Я так работать не могу, не хочу и не стану.

Фильм «Люди на звездах»: продолжение работы

⁵⁸ Владимир Александрович Котельников (1908–2005) — советский и российский ученый в области радиотехники, радиосвязи и радиолокации планет. Один из основоположников советской секретной радио- и телефонной связи.

⁵⁹ Всеволод Сергеевич Троицкий (1913–1996) — ученый в области радиофизики и радиоастрономии, автор работ по дистанционному зондированию Луны и других небесных тел

⁶⁰ «Воспоминания о будущем» (*Erinnerungen an die Zukunft*, 1970, реж. Х. Райнль, ФРГ). Фильм снят по мотивам книг швейцарского публициста и уфолога Эриха фон Даникена, одного из известнейших идеологов теории палеоконтактов



Павел Клушанцев. 1980-е

Я решил уволиться, тем более что кризис моих отношений с руководством студии совпал с необходимостью оформления персональной пенсии. Это было завершением многолетней эпопеи с присвоением мне звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. История сама по себе любопытна и достойна того, чтобы рассказать о ней.

Еще в 1960 году я был представлен на звание заслуженного деятеля искусств в числе четырех человек (Бартенев¹, Васильев, Клушанцев, Покровский). Представление шло от Ленинградского отделения Союза киноработников. Дело затерялось, но его розысками почему-то никто заниматься не стал. Вторично никого не подали, кроме Васильева. Срочно, к съезду, выдвинули троих (Чигинский, Левицкий², Васильев). Первым двум дали, Васильева вычеркнули, так как трое — это для Ленинграда слишком много.

В апреле 1966 года на правлении ЛОСРК³ был утвержден новый список представляемых «Леннаучфильмом» на звание «заслуженного»: Бруссе⁴, Клигман⁵, Гранатман, Погодин и Потапович. Тогда общественность студии, возмущенная тем, что меня упорно не выставляют вторично, подала в партком студии коллективное заявление (тридцать четыре подписи). Никакой реакции не последовало.

Наконец, в начале 1970 года наш начальник отдела кадров и первого отдела⁶ Сергей Васильевич Петропавловский, будучи в Москве, попытался выяснить, где застряло мое дело. По возвращении в Ленинград, когда я случайно столкнулся с ним в коридоре студии, он, отводя глаза, процедил, что дело валялось в отделе кадров республиканского министерства, и ему сказали, что у них своя политика и «есть на этот счет соответствующие указания ЦК».

**Присвоение звания
заслуженного деятеля
искусств РСФСР**

¹ Сергей Иванович Бартенев (1900–1966)

² Николай Алексеевич Левицкий (1911–1982)

³ Ленинградское отделение Союза работников кинематографии СССР

⁴ Георгий Артурович Бруссе (1907–1975)

⁵ Мария Марковна Клигман (1908–1994)

⁶ Первый отдел — отдел в советских организациях, обеспечивающий режим секретности, контролирующий секретное делопроизводство, поездки за границу, публикации, использование копировальной техники и т. п.

В том же 1970 году мне исполнилось шестьдесят лет, но в число награжденных к шестидесятилетию я не попал. Когда список был опубликован в газете, студия наконец всполошилась. Петропавловского снова послали в Москву. Дело опять почему-то лежало отложенным, и никто не мог сказать почему.

Кулиджанов⁷, который в то время возглавлял СРК, заверил, что это непонятное ему недоразумение и что он решит этот вопрос положительно. Через несколько дней пришла телеграмма, что вопрос решен, что меня поддерживали и выдвинули на звание заслуженного деятеля культуры РСФСР. Чистое издевательство! Я ведь не киномеханик и не завклубом. Мне объяснили, что на звания тоже существует лимит. Москвичи просто исчерпали весь лимит на своих «деятелей искусств» и швырнули нам, «работникам периферии», с барского плеча то, что осталось. Возмутился не только я, студийное руководство наконец поняло, что ситуация становится просто неприличной. Я один из ведущих режиссеров студии, мои фильмы идут по всему миру, на моем счету восемь международных премий на престижных кинофестивалях. С момента образования Союза киноработников я состою его членом⁸ и являюсь одним из учредителей Союза на нашей студии. На протяжении многих лет являюсь членом правления ЛОСРК и членом бюро секции научно-популярного кино.

Пришлось снова объясняться с Кулиджановым. И наконец, 12 августа 1970 года, руководство СРК сообщило, что мне присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Так закончилась эта история, начало которой, по моему мнению, надо отнести еще ко времени моего «космополитизма». И главная роль во всем этом, я уверен, принадлежала самому Петропавловскому, бывшему работнику ГУЛАГа.

⁷ Лев Александрович Кулиджанов (1924–2002) — кинорежиссер («Когда деревья были большими», 1961; «Преступление и наказание», 1969 и др.) был первым секретарем Союза работников кинематографии СССР с 1965 по 1986 год.

⁸ Павел Клушанцев был принят в члены Союза работников кинематографии СССР 17 июля 1957 года



**Членский билет Союза
кинематографистов СССР Павла
Клушанцева**

Итак, я ушел на пенсию. Обидно, конечно, было уходить из кино, проработав на студии более сорока лет, когда и силенок еще хватает. Но что делать?..

К счастью, у меня были старинные дружеские связи с издательством «Детская литература», и я уже много лет был полностью загружен там работой, так что ощущение полезности своего существования у меня оставалось.

Собственно, желание писать появилось у меня еще в ранней юности. Я мечтал стать писателем, был почти уверен, что рано или поздно стану им. О чем буду писать? Иногда мне казалось, что это будут фантастические романы в духе Герберта Уэллса, иногда тянуло к психологическим, элегическим зарисовкам или, наоборот, к бытовым, сатирическим, в духе Зощенко. В то же время я чувствовал, что мое писание не будет созвучно нашей урапатриотической литературе и едва ли принесет мне известность — скорее, каторгу. Мне очень хотелось написать большую книгу о трагедии современной интеллигенции. Это была бы книга о близких мне людях, о моих родных и знакомых. Но жизнь рассудила иначе. Мечтая стать инженером и писателем, я стал кинематографистом. Мои природные склонности и тут нашли себе достойное применение. Любовь к технике и изобретательность помогли мне стать признанным специалистом в области сложных комбинированных съемок.

Работа в «Лендетгизе»

Что касается литературной работы, то уже в начале своей режиссерской деятельности я принимал самое активное участие в создании сценариев тех фильмов, которые снимал, а постепенно и полностью присвоил себе функции сценариста. В 1958 году, когда я, закончив «Дорогу к звездам», писал сценарий «Лунный камень», я познакомился с главным редактором издательства «Детская литература», очень милой, удивительно умной и энергичной женщиной — Натальей Неуйминой⁹. Она предложила мне попробовать на имеющемся у меня материале написать книжку для детей на очень злободневную тогда космическую тему. Я охотно откликнулся на это предложение и с тех пор стал параллельно с работой на студии писать научно-популярные книжки для детей, используя при этом тот богатейший материал, который собирался у меня в процессе работы над фильмами.

За более чем двадцатилетнюю работу в «Детгизе» я написал шесть книг¹⁰ для детей разного возраста на космические темы. Это были: «К другим планетам», «О чем рассказал телескоп», «Станция „Луна“», «Отзовитесь, марсиане!», «Дом на орбите», «Одиноки ли мы во Вселенной». Эту последнюю книжку я написал на основе сценария «Люди на звездах», чтобы не пропала даром проделанная работа. Работа была интересной, но трудной. Проблемы осмысления нашей современной цивилизации, мировоззренческие, философские, поданные с учетом того, что пишется это для юных умов, необходимо было тактично «поднять» над современностью и рассуждать с высот гораздо больших, чем «борьба с империализмом». Надеюсь, что получилось. Вообще, все свои книги, несмотря на то что они адресованы были детям, я старался писать строго научно, объясняя в то же время сложнейшие научные проблемы понятным детям языком.

Книги мои пользовались успехом, распродавались за считанные часы, были переведены на шестнадцать языков, неоднократно переиздавались и у нас, и за рубежом. Все эти годы я также сотрудничал в ежегодниках «Хочу все знать» и «Глобус»¹¹. Там опубликовано много моих очерков и статей.

Так что без работы я не сидел, а в «Лендетгизе» считался одним из наиболее «перспективных» и способных детских авторов.

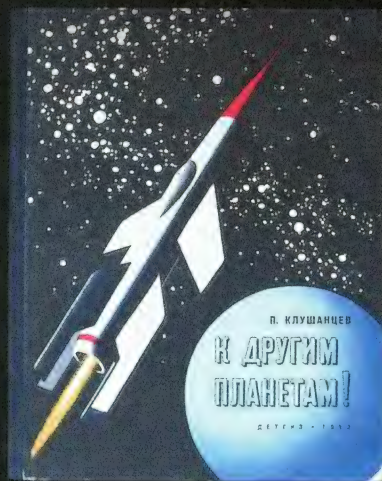
⁹ Наталья Кирилловна Неуймина (1928–2009) — филолог, критик, публицист. Дочь выдающегося астронома Кирилла Федоровича Огородникова.

¹⁰ Полную библиографию Павла Клушанцева см. в конце книги

¹¹ С 1963 по 1975 год для ежегодников «Лендетгиза» Павел Клушанцев написал 11 очерков



**Павел Клушанцев за письменным столом.
1980-е**



Обложка книги «К другим планетам!»
1962



Обложка книги «О чём рассказал
телескоп», 1962



Обложка книги «Станция „Луна“».
1965



Обложка книги «Отзовитесь, Марсиане!»
1968



Обложка книги «Дом на орбите».
1975



Обложка книги «Одинок ли мы во вселенной?» 1981

И все же резко порвать свои отношения со студией, которой отдано столько лет жизни, я не смог.

Сделал еще одну попытку вернуться на студию уже в качестве сценариста. Подал две заявки. Одну — на мультипликационную одночастевку по моей детской книжке «О чем рассказал телескоп». Вторую — на двухчастевый фильм «Союз — Аполлон». Тема актуальная, поскольку готовилась стыковка двух космических кораблей — нашего «Союза» и американского «Аполлона». Обе заявки были приняты. Однако с мультипликационным фильмом дело как-то медленно заглохло. А «Союз — Аполлон» был поставлен в план.

Сценарий я написал. Работалось над ним нелегко. Консультантом фильма был назначен космонавт Кубасов¹², которому предстояло лететь на «Союзе». Работать с ним было очень тяжело. Человек он высокомерный, не-контактный. Я уже не говорю о том, что он не находил иной возможности встречаться со мной для работы, кроме как по дороге домой или на работу в машине или около нее по десять-пятнадцать минут. Это было унизительно для меня и вредно для дела. При этом он человек весьма узких взглядов. Кроме своих инженерных аспектов, иные проблемы видит плохо. А уж о философии и говорить не приходится. Мой же сценарий как раз написан в широком плане, философском, мировоззренческом, с выходом в будущее. Одним словом, не столько о стыковке, хотя и о ней тоже, но, главное, о ее значении для развития космонавтики, о будущем орбитальных станций, политическом и философском значении объединения усилий в космосе и тому подобном.

Тем не менее, поработав с ним, я выправил некоторые детали сценария, получил от него положительный отзыв и сдал сценарий. Он был принят студией и Главком. Запущен в производство.

Фильм «Союз — Аполлон»

¹² Валерий Николаевич Кубасов (1935–2014) — участник экспедиций «Союз-6» (1969), «Союз-19» («Союз — Аполлон», 1975), «Союз-36» (1980).

Кроме того, вдруг обнаружилось, что на студии «Центрнаучфильм» уже почти готова аналогичная картина¹⁵. Куда смотрели в Главке, утвердившие мою заявку, весьма подробную? Не знаю. Работа над фильмом была прекращена.

Полное безразличие руководства студии к судьбе фильма стало последней каплей в наших отношениях. Мои контакты со студией прекратились. Мне больше нечего было там делать. Я целиком посвятил себя литературной работе.

¹⁴ По всей видимости, имеется в виду Игорь Павлович Румянцев — начальник Главка Министерства общего машиностроения СССР

¹⁵ На «Центрнаучфильме» была снята целая серия фильмов об экспедиции «Союз — Аполлон»: «Экипажи кораблей «Союз» и «Аполлон»» (1974), «К старту готовы» (1974), «Космическое содружество» (1975), «Рукопожатие в космосе («Союз — Аполлон»)» (1975), «Первая международная «Союз — Аполлон»» (1976), «Земные маршруты «Союз — Аполлон»» (1976).

Через восемнадцать лет после того, как я расстался со студией, на мое имя пришло письмо из Голливуда. Писал Роберт Скотак¹⁶, один из лучших специалистов Америки по комбинированным съемкам. Он работал над книгой о технических возможностях кино и собирал материал по всему свету. Скотак видел «Дорогу к звездам» и «Планету бурь» и, несмотря на свою высокую квалификацию, не мог понять, как осуществлены многие наши комбинированные кадры. Задал мне пятьдесят вопросов. Я подробно ему ответил, сопроводив ответ сотней фотографий — как кадров из фильма, так и рабочих моментов этих съемок. Год мы с ним переписывались, а потом познакомились лично, когда в 1992 году он туристом приехал в Санкт-Петербург.

Оказывается, как жаловался Роберт, в технически богатой Америке очень не хватает «выдумщиков». Мы же, технически нищие, работали по принципу «голь на выдумки хитра» и «на щепочках и веревочках» решали технические проблемы, для них неразрешимые. А в 1994 году в голливудском киножурнале¹⁷ поместили большую статью «Клушанцев — русский волшебник фантастики».

Не скрою, мне было приятно это «международное» признание моих заслуг в кинематографии. Тем более, что по сути я — самоучка. В режиссуру я пришел из операторов, не имея специального режиссерского образования. Мне многому пришлось учиться в процессе работы, на своем опыте, на своих ошибках. Я все делал «по своему усмотрению», «нестандартно». Были, конечно, неудачи. Но многое получалось. Неслучайно ведь почти все мои картины получали высокую оценку.

Но самой большой своей заслугой я считаю то, что внес в продукцию студии новый жанр. Его можно охарактеризовать несколькими словами — снять не то, что есть, а то, чего нет, но что могло бы передать зрителю больше информации, чем реалии современности. Именно это толкнуло меня на космическую тематику и научно обоснованную фантастику.

¹⁶ Роберт Скотак — создатель спецэффектов в таких фильмах, как «Побег из Нью-Йорка» (1981, реж. Д. Карпентер), «Бездна» (1989, реж. Д. Кэмерон), «Человек-тень» (1990, реж. С. Рэйми), «Дрожь земли» (1990, реж. Р. Андервуд), «Бэтмен возвращается» (1992, реж. Т. Бертон), «Марс атакует!» (1996, реж. Т. Бертон), «Титаник» (1997, реж. Д. Кэмерон). Обладатель двух «Оскаров» за лучшие визуальные эффекты («Чужие», 1986, «Терминатор 2», 1991; реж. Д. Кэмерон).

¹⁷ L. Barker, R. Skotak. Klushantsev: Russia's Wizard of Fantastika // American Cinematographer. 1994. Vol 75 No 6 June P 78-83, No 7 July. P. 77-82

В конце этих записок хотелось бы еще раз оглянуться назад и подвести некоторые итоги.

Я проработал в кино более сорока лет, не считая учебы, и при этом почти всегда — на особо трудных картинах. Трудных научно, сценарно, организационно, постановочно, технически. Могу смело сказать, что мало кому было бы по силам преодолеть те препятствия, которые стояли на моем пути. В результате у меня накопился немалый опыт, тем более ценный, что мне приходилось работать одновременно в разных качествах. Я был режиссером, сценаристом, оператором (и комбинатором!). Часто исполнял обязанности художника, мультипликатора, инженера-конструктора.

Мне кажется, что мои соображения по постановке дела в целом и по вопросам тактики и стратегии при постановке больших, сложных картин, по взаимоотношениям кино с наукой могут быть полезны для тех, кто решил посвятить себя научно-популярному кино. Тем более, что научно-популярное кино, в сущности, до сих пор не имеет ни своей теории, приемов, жанров, ни своей организации производства, комплектации кадрами, проката, финансирования и так далее.

Последнее время явно ощущается печальный сдвиг научно-популярных фильмов в сторону документальности.

Причины этого я вижу в следующем: во-первых, зрителю надоели ходульные, примитивные герои художественных фильмов. Он требует жизненной правды, документа, первоисточника, живого человека. Поэтому пошло в гору документальное кино. Даже «само» художественное кино для большей убедительности стало вставлять в свои фильмы хроникальные кадры.

Во-вторых, виновато телевидение. В силу своей «скоропалительной» технологии оно не имеет возможности и времени что-либо кропотливо «раскрывать», поэтому скатилось на примитивный репортаж. Мы же слепо пошли за ним. Между тем нам куда приличнее было бы именно раскрывать существо законов природы, то есть делать то, что никому, кроме нас, не под силу.

Итоги

Кино научное, документальное и развлекательное

В наш век мощность стран определяется уже не количеством выплавляемого чугуна, а умением быстро обрабатывать информацию, потоки которой захлестывают человечество. Людям нужно помочь сориентироваться в сложнейшем мире современной, весьма динамично развивающейся науки. Ведь цивилизованным человеком в наше время может называться только тот, в ком сочетается высочайшая компетентность в какой-либо отрасли с широчайшей эрудицией. И кино, особенно научно-популярное, — едва ли не главный помощник в этом чрезвычайно важном для всех нас деле. Оно обладает максимальными возможностями в передаче информации, поскольку фильм — это сжатая информация. Поэтому в воспитании эрудитов равных по эффективности соперников у научно-популярного кино нет.

Между тем в последнее время у нас слишком увлеклись занимательностью, считая ее основной задачей любого фильма. В результате сместились акценты. Формальная сторона стала душить содержание. А людям в первую очередь надо помочь выбраться из моря информации, и только во вторую — развлечь их. Если же в условиях современного «цейтнота» мы станем рассказывать анекдоты и выискивать сенсации ради создания эффекта, это будет чистейшей спекуляцией.

Одним словом, я за строжайшую четкость и научную правду в научно-популярных фильмах. Мнение о том, что наши фильмы должны быть рассчитаны на дифференцированную аудиторию, спорно. Я на своем опыте убедился, что возможны фильмы «многослойные», в которых зритель сам берет доступную ему глубину, но все смотрят с удовольствием: и школьник, и рабочий, и ученый.

Режиссер научно-популярного кино должен быть компетентным в той области науки, которую экранизирует. Для этого он должен поддерживать связь с учеными, работающими в этой области, следить за литературой, работать в теснейшем контакте с ученым-консультантом, начиная со сценария и заканчивая написанием дикторского текста. Только такой режиссер может найти

в науке глубинные проблемы, отобрать главное. Современная наука — драматичнейшая область человеческой деятельности. Здесь борются не столько ученый с ученым, сколько идея с идеей. Только у режиссера, понявшего это, фильм не будет произведением дилетантским.

Я вообще считаю, что кинорежиссеру одного специального образования недостаточно. Нужны особые «свойства души» и «свойства характера». Поэтому приветствовал бы приход в режиссуру людей из среды ученых, особенно тех, которые занимаются педагогической деятельностью, пишут учебники, научно-популярные статьи и книги, журналистов — популяризаторов науки. Обучить их профессиональной режиссуре куда легче, чем сделать простого вживовца способным понять и полюбить науку. Конечно, возможны и творческие тандемы «режиссер — ученый». Я пробовал так работать. Это великолепно.

И еще. Режиссер научно-популярного кино должен не только быть влюблен в науку, но и быть готов на огромные жертвы, на тяжелейший труд и полную самоотдачу.



В дневнике Павла Клушанцева за 13 июля 1933 года есть такая запись:

«Я считаю себя „предназначенным“, способным для больших дел... Как представляется мне моя жизнь? <...> Очень может быть, уйду из кинематографии... то дальнейший путь — трезвая голова, погоня за деньгами, житейские интересы, житейское благополучие, скептицизм. <...>

Или же... возвращение на „мой“ путь. Тогда к двадцати шести годам литературный дебют. К тридцати годам — некоторая известность и уже устойчивое денежное положение. К тридцати пяти годам — уход от литературы в философию и науку. Уход в пропаганду новых идей....

К сорока пяти годам возможно имя в масштабе Европы, может быть, мира. Имя носителя новых сумасшедших идей... Имя безумца.

Старость, вероятно, бесславная. Смерть непонятного чудака. А может быть, может быть и нет...»

Павел Владимирович Клушанцев умер 27 апреля 1999 года в возрасте 89 лет. Похоронен на Смоленском кладбище.

Решением Международного астрономического союза малая планета, открытая Т. В. Крячко 29 августа 2008 года на Зеленчукской станции обсерватории имени Энгельгардта и зарегистрированная в международном каталоге малых планет под № 321046, получила имя *Klushantsev*.

[illegible]

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Киностудия «Совкино»

1930	«Два мира»	Ассистент оператора
------	------------	---------------------

Киностудия «Белгоскино»

1931	«Преодоление препятствий»	Ассистент оператора
------	---------------------------	---------------------

	«Враг у порога»	Ассистент оператора
--	-----------------	---------------------

1932	«Рукопашный бой»	Ассистент оператора
------	------------------	---------------------

	«Работа штаба дивизии на месте»	Оператор
--	---------------------------------	----------

1933	«Работа штаба дивизии на марше»	Оператор
------	---------------------------------	----------

Киностудия «Союзтехфильм» (с 1936 года – «Лентехфильм»)

1934	«Работа штаба дивизии в бою»	Оператор
------	------------------------------	----------

	«Где главный удар?»	Оператор
--	---------------------	----------

1934–1935	«Огонь сабельного отделения»	Оператор, мультипликатор
1935	«Семь барьеров» Хронометраж: 90 минут. Режиссер: Л. Анци-Половский; главный оператор: В. Яковлев; оператор: П. Клушанцев.	Сооператор
1936	«Без тормозов»	Оператор
	«Разрыв»	Оператор
1937	«Русский свет»	Оператор
1937–1938	«Неустрасимые». Хронометраж: 90 минут. Режиссер: Л. Анци-Половский; главный оператор: П. Клушанцев; оператор: Г. Буштуев; художник: Д. Платонов.	Оператор
1939	«Люди морского дна. Подводная техника»	Оператор подводных съемок
1941	«Ликвидация поражений от фугасной бомбы»	Оператор комбинированных съемок

Киностудия «Сибтехфильм»

1942	«Сибирь в дни войны»	Оператор
1943	«Чем заменить мыло»	Оператор
	«Заклинивание колес»	Оператор, мультипликатор

1944	«Стрельба на рикошетах»	Оператор, мультипликатор
	«Лупа времени»	Режиссер, оператор
1945	«Бомбометание»	Оператор
Киностудия «Лентехфильм» (с 1946 года — «Леннаучфильм»)		
1945	«Насос с эксцентричным вытеснителем»	Мультипликатор
1946	«Полярное сияние» Хронометраж: 20 минут. Авторы сценария: П. Клушанцев, Г. Селиверстов; режиссер: П. Клушанцев; оператор: А. Лаврентьев; мультипликатор: И. Кабанов; композиторы: С. Шатирян, В. Дешевов; звукооператор: П. Колотильщиков; директор картины: Л. Идельсон.	Режиссер, соавтор сценария
1947	«Метеориты» Хронометраж: 10 минут. Автор сценария и режиссер: П. Клушанцев; главный консультант: В. Шаронов; оператор: А. Лаврентьев; художник: К. Янов; композитор: Н. Ган; звукооператор: П. Колотильщиков; директор картины: Л. Идельсон.	Режиссер, автор сценария
1948	«Рассказ о магните»	Режиссер

1949	«Устройство передаточного механизма кинопроектора СКП-26»	Режиссер, мультипликатор
1950	«Смена времен года»	Режиссер
1950–1951	«Вселенная» Хронометраж: 40 минут. Авторы сценария: П. Клушанцев, А. Сазонов; режиссеры: П. Клушанцев, Н. Лещенко; операторы: А. Лаврентьев, М. Ротин; художники: М. Цыбасов, Ю. Шве; мультипликатор: В. Щелков; композитор: В. Дешев; звукооператор: Р. Левитина; директор картины: Г. Денисон.	Сорежиссер, соавтор сценария
1952–1953	«Основы цветного кино»	Режиссер
1954–1956	«Тайна вещества» Хронометраж: 50 минут. Автор сценария: В. Грязнов; главный консультант: Д. Наследов; главный режиссер: П. Клушанцев; режиссер: С. Заборовский; операторы: М. Гальпер, А. Лаврентьев; художник: М. Цыбасов; мультипликатор: Г. Ершов; композитор: С. Шатирян; директор картины: Л. Пивоваров.	Режиссер
1956–1957	«Дорога к звездам» Хронометраж: 50 минут. Тираж: 1600 экземпляров. Авторы сценария: Б. Ляпунов, В. Соловьев; главный режиссер: П. Клушанцев; режиссеры: Л. Преснякова, Г. Цветков;	Режиссер

оператор: М. Гальпер; художник: М. Цыбасов; операторы
комбинированных съемок: А. Лаврентьев, А. Романенко;
художник комбинированных съемок: В. Щелков;
мультипликатор: Г. Ершов; композитор: С. Шатирян;
звукооператор: Р. Левитина; директор картины: Э. Штейнберг.

1959

«Колебания и волны»

Режиссер

Хронометраж: 20 минут. Автор сценария: Е. Минченков;
режиссер: П. Клушанцев; операторы: М. Ротин, А. Лаврентьев; мультипликатор: Г. Ершов;
директор картины: Н. Сакидон.

1960–1962

«Планета бурь»

Режиссер, соавтор сценария

Хронометраж: 80 минут. Тираж: 1070 экземпляров.
Авторы сценария: А. Казанцев, П. Клушанцев;
главный режиссер: П. Клушанцев;
режиссеры: В. Емельянов, Л. Преснякова;
оператор: А. Климов; художники: В. Александров, М. Цыбасов, И. Егоров; оператор комбинированных
съемок: А. Лаврентьев; художник комбинированных
съемок: В. Щелков; композиторы: И. Адмони, А. Чернов;
звукооператор: Р. Левитина; директор картины: З. Андерсон.

1963–1965

«Луна»

Режиссер, автор сценария

Хронометраж: 50 минут. Тираж: 950 экземпляров.
Авторы сценария и режиссер: П. Клушанцев;
оператор: А. Климов; художник: Ю. Швеи; операторы
комбинированных съемок: А. Климов, А. Романенко;
художники комбинированных съемок: З. Миронова, Ю. Швеи;

мультипликатор: Г. Ершов; композитор: А. Чернов;
звукооператор: Р. Левитина;
директор картины: С. Рабинов.

1966–1968

«Марс»

Режиссер, автор сценария

Хронометраж: 50 минут. Тираж: 780 экземпляров.
Автор сценария и режиссер: П. Клушанцев;
оператор: А. Климов; художники: В. Александров,
И. Егоров; операторы комбинированных
съемок: А. Романенко, Л. Докторов; художник
комбинированных съемок: З. Миронова;
мультипликатор: Э. Гайлан; композитор: С. Пожлаков;
звукооператор: Р. Левитина;
директоры картины: И. Гольдин, Г. Нови.

1969

«Пластмассовое сантехническое оборудование для судов»

Режиссер

1970

«Веление времени»

Режиссер, сооператор

«Вижу Землю!»

Сорежиссер, соавтор сценария

Хронометраж: 15 минут. Авторы сценария: А. Касаткин,
П. Клушанцев; главный консультант: Б. Виноградов;
режиссеры: П. Клушанцев, Ж. Клушанцева;
операторы: А. Климов, В. Ушков; операторы
комбинированных съемок: В. Смирнов, В. Соловьев;
художники комбинированных съемок: З. Миронова,
Н. Гладкова; мультипликатор: В. Шапошников;
звукооператор: Г. Гудков.

БИБЛИОГРАФИЯ

Книги

1959

«К другим планетам»

1-е изд.: Лендетгиз, 1959; Чехословакия, 1961; Эстония, 1962.

2-е изд.: Лендетгиз, 1962; ГДР, 1963; Туркмения, 1964; Польша, 1964; Швеция, 1964; Япония, 1969.

1962

«О чем рассказал телескоп»

1-е изд.: Лендетгиз, 1962, 1972; М.: Прогресс, 1978; Румыния, 1964; Чувашия, 1967; Япония, 1969.

2-е изд.: Лендетгиз, 1972; Польша, 1975.

3-е изд.: М.: Прогресс, 1978.

1965

«Станция „Луна“»

1-е изд.: Лендетгиз, 1965.

2-е изд.: Лендетгиз, 1974; Литва, 1976.

1968

«Марсиане, отзовитесь!»

1-е изд.: Лендетгиз, 1968; Япония, 1970; Литва, 1972.

2-е изд.: Лендетгиз, 1976.

1975

«Дом на орбите»

Лендетгиз, 1975.

1981

«Одиноки ли мы во Вселенной»

Лендетгиз, 1981; Греция, 1982.

Очерки в сборниках «Хочу все знать»

1963	«Невесомость»
1965	«На Луне в шесть раз легче»
1966	«Марс, какой ты?»
1969	«Стыковка? Как? Зачем?»
1970	«Какая ты, Венера?»
1972	«Вижу Землю!»
1975	«Академик С. П. Королев»
1975	«Космическая ракета»

Очерки в сборниках «Глобус»

1963	«Зачем мы летим в космос?»
1964	«Отчего лунные горы колечками?»
1975	«Космическая служба охраны природы» (совм. с Б. В. Виноградовым)

Воспоминания

1993	«Первая зима блокады (дневник блокадника)». Неопubl.
1997	«Одна из моих картин (записки кинорежиссера)». СПИКиТ, 1997.

Нереализованные сценарии

1972	«Люди на звездах». Неопubl.
1973	«Союз — Аполлон». Неопubl.

ПЕРЕЧЕНЬ НАГРАД И ПООЩРЕНИЙ

1940

Значок «20 лет советской кинематографии»
Удостоверение № 374 от 21.08.1940

Грамота от дирекции Лентехфильма «За плодотворную работу»

1946

Медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов»
Указ Президиума Верховного Совета СССР от 06.06.1945
Удостоверение № 0397277 от 05.05.1946

Медаль «За оборону Ленинграда»
Указ Президиума Верховного Совета СССР от 22.12.1942
Удостоверение № АР-19791 от 22.06.1946

1948

Диплом за картину «Метеориты»
Венеция. Международный фестиваль

1950

Орден «Знак почета»
Орден № 137984. Книжка В № 967410 от 21.04.1950

1952

Премия за картину «Вселенная» — «За научный фильм»
Карловы Вары. 7-й Международный фестиваль

Диплом за картину «Вселенная»
Париж. Фестиваль документальных фильмов

- 1956** Премия за картину «Тайна вещества» — «За лучший научно-популярный фильм»
Карловы Вары. 9-й международный фестиваль
- 1957** Значок «За отличную работу» от Министерство культуры СССР
Приказ № 938-к от 27.06.1957. Удостоверение № 2071
- Медаль «В память 250-летия Ленинграда» от имени Президиума Верховного совета СССР
Удостоверение Ленгорисполкома А № 418503 от 01.10.1957
- Орден «Знак почета»
Орден № 235505. Книжка В № 967410
- Грамота от Министерства культуры РСФСР
«За создание на высоком идейно-художественном уровне фильма „Дорога к звездам“»
- 1958** Вторая премия по разделу научно-популярных фильмов за картину «Дорога к звездам»
СССР. 1-й Всесоюзный кинофестиваль
- Диплом за картину «Дорога к звездам»
Монтевидео. 3-й международный фестиваль документальных и научно-популярных фильмов
- 1960** Диплом третьей степени за картину «Колебания и волны»
СССР. Всесоюзный смотр учебных фильмов
- 1963** Бронзовая медаль «За успехи в народном хозяйстве СССР» от Комитета Совета ВДНХ
Удостоверение № 5934 от 03.05.1963
- 1966** Золотая медаль за картину «Луна» — «За удачное сочетание науки и фантастики»
Триест. Фестиваль научно-популярных и фантастических фильмов.

1970

Значок «Отличник кинематографии» от Комитета по кинематографии СССР
Удостоверение № 10904

Грамота от Комитета по кинематографии СССР в связи с шестидесятилетием

Медаль «За доблестный труд, в ознаменование 100-летия рождения В. И. Ленина»
Удостоверение Невского райисполкома от 01.04.1970

Диплом за картину «Марс»
Ленинград. Смотр произведений ленинградских кинематографистов,
посвященный 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Грамота «О присвоении почетного звания заслуженного деятеля искусств РСФСР»
от Президиума Верховного совета РСФСР

1971

Золотая медаль за картину «Веление времени»
СССР. Всесоюзный смотр-конкурс фильмов о проблемах организации производства,
труда и управления. Удостоверение № 1606 от 29.11.1971

1972

Грамота от студии «Леннаучфильм» в связи с уходом на пенсию

1975

Медаль «30 лет победы в Великой Отечественной войне»
Указ Президиума Верховного совета СССР от 25.04.1975
Удостоверение Куйбышевского райсовета от 25.12.1975

ПАВЕЛ ВЛАДИМИРОВИЧ КЛУШАНЦЕВ

В СТОРОНЕ ОТ БОЛЬШИХ ДОРОГ

Составитель

Жанна Клушанцева

Координатор

Александра Ахмадшина

Редактор

Алексей Белозеров

Дизайнер

Петр Лезников

Корректор

Валентина Кизилю

Фотограф

Анна Фриденберг

Над книгой работали

Анастасия Антипова

Арина Журавлева

Евгений Крючков

«Сеанс» благодарит за помощь в подготовке издания:

Сергея Гостева, Ларису Кухалеву, Юрия Серова и Александра Харкевича (киностудия «Леннаучфильм»); Ольгу Аграфенину, Ксению Ермолову и Эдуарда Пичугина (киностудия «Ленфильм»), Дмитрия Глебова, Александру Качурину, Елену Константинову и Марию Крылову (Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения), Адию Бонитенко и Ларису Георгиевскую (Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга); Оксану Морозан (Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга); Анатолия Загулина (кинокабинет Российского института истории искусств); а также Сергея Астахова, Виктора Гребнева, Жанну Клушанцеву и Жанну Кравец

Мастерская «Сеанс»

Адрес 197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский пр., д. 10. Телефон. +7 (812) 237–08–42.

Электронная почта: info@seance.ru. Сайт: seance.ru

Отпечатано в типографии «Моби Дик»

Адрес: 194044, Санкт-Петербург, Менделеевская ул., д. 9 Телефон: +7 (812) 603–25–25.

Электронная почта info@mobyprint.ru. Сайт mobyprint.ru.

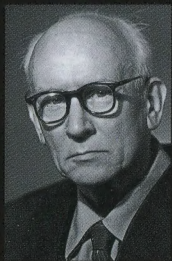
Подписано в печать 11.12.2015. Формат 84 × 60 1/6. Объем 17,67 усл. печ. л. Тираж 1000 экз.

Бумага *Maestro Print Syktyvkar* 100 г/м². Печать офсетная. Заказ № 6375.

Рекомендовано для лиц старше 12 лет

Сканирование - Беспалов
DjVu-кодирование - Беспалов





Павел Владимирович Клушанцев родился в 1910 году в Петербурге. В 1930 году окончил Ленинградский фотокинотехникум. С 1931 по 1972 год — режиссер киностудии «Леннаучфильм»; специалист по комбинированным съемкам; создатель картин об освоении космоса, среди которых «Дорога к звездам» (1957) и «Планета бурь» (1961). Автор шести книг для детей. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1970). Умер в 1999 году.

Воспоминания Павла Клушанцева «В стороне от больших дорог» — отчет о сорока годах работы в кинематографе, хроника создания его научно-популярных картин и подробный разбор придуманных им спецэффектов, которые приводили в бешенство чиновников, сбивали с толку журналистов и вдохновляли других режиссеров: Стэнли Кубрика, Джорджа Лукаса, Джеймса Кэмерона, Ридли Скотта... В этой книге нет почти ничего личного, привычного для мемуаров: семья, коллеги, исторические события упоминаются лишь в той степени, в которой они мешали или помогали главному — кино. Однако за сухим протоколом скрывается история человека, который, пережив сталинское время, Вторую мировую и холодную войну, не перестал верить в человечество и его мирное космическое будущее.

Издание снабжено комментариями и проиллюстрировано кадрами, фотографиями и документами, большая часть которых публикуется впервые.

CEA[№]IC



9 785905 669101 >